conférences publiques

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE IV

MÉMOIRE ET ARCHIVE

MUSÉE D ART CONTEMPORAIN DE MONTRÉAL

101-05911/

7 CONFÉRENCES ET COLLOQUES

DÉFINITIONS DE LA CULTURE VISUELLE IV.

MÉMOIRE ET ARCHIVE

Actes du colloque tenu au

Musée d'art contemporain de Montréal

les 23, 24 et 25 mars 2000

Définition, de la culture visuelle IV.
Mémoire et archive

Actes du colloque tenu au Musée d'art contemporain de Montréal les 23, 24 et 25 mars 2000

Cette publication a été réalisée par la Direction de l'éducation et de la documentation du Musée d'art contemporain de Montréal.

Éditrice déléguée : Chantal Charbonneau

Révision et lecture d'épreuves : Susan Le Pan, Olivier Reguin

Conception graphique : Épicentre

Impression : Servi Litho

Le Musée d'art contemporain de Montréal est une société d'État subventionnée par le ministère de la Culture et des Communications du Québec et bénéficie de la participation financière du ministère du Patrimoine canadien et du Conseil des Arts du Canada.

© Musée d'art contemporain de Montréal, 2000

Dépôt légal : 2000
Bibliothèque nationale du Québec
Bibliothèque nationale du Canada
ISBN 2-551-20371-6

Tous droits de reproduction, d'édition, de traduction, d'adaptation, de représentation, en totalité ou en partie, réservés en exclusivité pour tous les pays. La reproduction d'un extrait quelconque de cet ouvrage, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie ou par microfilm, est interdite sans l'autorisation écrite du Musée d'art contemporain de Montréal, 185, rue Sainte-Catherine Ouest, Montréal (Québec) H2X 3X5.

TABLE DES MATIÈRES

5
MOT DU DIRECTEUR
MARCEL BRISEBOIS

7
INTRODUCTION
CHRISTINE BERNIER

21
LA MÉMOIRE SANS SOUVENIRS D'ANSELM KIEFER
DANIEL ARASSE

35
BERLIN AS AN URBAN ARCHIVE. THE INSTITUTIONALIZATION OF NATIONAL MEMORY IN MONUMENTAL PROJECTS SINCE 1989
PETER CARRIER

51
RECONSTRUIRE LE POLITIQUE AVEC DES NOMS : LES PORTRAITS D'ALTAMIRANO
JEAN-LOUIS DÉOTTE

61
REVISITING THE POWER OF ABSENCE: SILENCES, SHADOWS AND REMEMBERING
VERA FRENKEL

81
WEIMAR: THE PARADOX OF MEMORY
DAVID GALLOWAY

91
À LA RECHERCHE DU T... PERDU
FRANÇOISE LE GRIS

103
LA RUINE ET LE TÉMOIGNAGE
ALEXIS NOUSS

119
***18 OCTOBRE 1977*, DE GERHARD RICHTER ART ET HISTOIRE DANS L'ESTHÉTIQUE MODERNISTE**
MARIE-NOËLLE RYAN

131
ENTRE MÉMOIRE ET ARCHIVE : LA LANGUE DU TÉMOIGNAGE
GAD SOUSSANA

141
COLONIAL WARS AND THE POLITICS OF REMEMBRANCE: MAU MAU IN KENYA
WINFRIED SPEITKAMP

155
ARCHIVES ET MUTATION UN AVENIR POUR L'ART ET LA PENSÉE CONTEMPORAINES
JOHANNE VILLENEUVE

169
L'ART, LA MÉMOIRE ET LE SIÈCLE SUR DES ŒUVRES DE JOCHEN GERZ
GÉRARD WAJCMAN

MOT DU DIRECTEUR

MARCEL BRISEBOIS

Les dernières décennies du siècle qui s'achève auront été marquées, entre autres, par la prolifération des musées. Chaque coin de pays a voulu se doter d'un musée. Chaque activité humaine a revendiqué un lieu où seraient conservées les traces de son développement. Cette explosion n'est pas artificielle. Elle n'est pas un effet de mode. Elle est la conséquence d'un besoin général qui va croissant, de la revendication d'un passé transformé par l'activité mémorielle. Ai-je besoin de dire que, pour un musée voué à acquérir, conserver et diffuser l'art contemporain, la visée est quelque peu plus complexe ? Car pour lui il ne s'agit pas de choix du passé, mais bien de choix d'avenir. Dès lors apparaissent bien la faillibilité de l'institution et la fragilité de ses actions.

C'est dans ce contexte particulier et non dans celui d'un musée classique que s'est tenu, les 23, 24 et 25 mars 2000, le colloque *Mémoire et archive*. Cette rencontre constituait le quatrième événement de la série *Définitions de la culture visuelle* et le septième colloque organisé et diffusé par le Musée d'art contemporain de Montréal depuis 1992, date à laquelle le Musée a emménagé dans ses nouveaux locaux, au centre-ville de Montréal.

Les questions soulevées lors des colloques précédents et la «déferlante mémorielle», pour reprendre ici une expression de Pierre Nora, dans les contextes nationaux les plus divers, ont inspiré le thème *Mémoire et archive*. Le partage d'expériences et le dialogue qu'il fera naître nourriront la réflexion du Musée sur sa propre démarche et la façon dont il s'acquitte de son mandat.

Je remercie le Goethe Institut de Montréal et le Centre d'études allemandes et européennes, alors dirigés respectivement par Uwe Forster et Jeffrey M. Peck, qui ont généreusement collaboré à cette réalisation. J'exprime aussi toute ma reconnaissance à Sam Abramovitch, Éliane Escoubas, Dagmar Guttmann et Walter Moser qui ont gratifié nos rencontres de travail de leurs commentaires éclairés.

Les conférencières et les conférenciers de ce colloque ont contribué avec largesse au débat. C'est avec leur aimable autorisation que nous publions leurs textes dans ce volume. Enfin, je tiens à souligner la qualité de la participation d'un public fidèle et grandissant. C'est en sa présence que les colloques du Musée d'art contemporain de Montréal trouvent toute leur raison d'être et de perdurer.

INTRODUCTION

CHRISTINE BERNIER

Responsable de l'action culturelle au Musée d'art contemporain de Montréal, Christine Bernier a obtenu une maîtrise en histoire de l'art à l'Université de Montréal, où elle complète un doctorat en littérature comparée. Elle dispensait récemment un cours au département d'histoire de l'art de l'Université McGill, intitulé *Current Problems in Art and Architecture: Museum Studies*. Elle est conceptrice et organisatrice des colloques de la série *Définitions de la culture visuelle* : *Revoir la New Art History* (1994), *Utopies modernistes. Postformalisme et pureté de la vision* (1995), *Art et philosophie* (1997) et *Mémoire et archive* (2000). Christine Bernier a écrit, sur le thème de l'archive, «Art and Archive: Dissimulation Museum», dans *Waste-Site Stories: The Recycling of Memory*, sous la dir. de B. Neville et J. Villeneuve, à paraître chez SUNY Press (State University of New York) en 2001.

Les désastres qui marquent cette fin de millénaire, ce sont aussi des archives du mal (...) Se lève alors infinie, hors de proportion, toujours en instance, «en mal d'archive», l'attente sans horizon d'attente, l'impatience absolue d'un désir de mémoire.

Jacques Derrida[1]

L'archive, c'est d'abord la loi de ce qui peut être dit, le système qui régit l'apparition des énoncés comme événements singuliers. Mais l'archive, c'est aussi ce qui fait que toutes ces choses dites ne s'amassent pas indéfiniment dans une multitude amorphe (...) L'archive, ce n'est pas ce qui sauvegarde, malgré sa fuite immédiate, l'événement de l'énoncé et conserve, pour les mémoires futures, son état civil d'évadé; c'est ce qui, à la racine même de l'énoncé-événement, et dans le corps où il se donne, définit d'entrée de jeu le système de son énonçabilité.

Michel Foucault[2]

Cet ouvrage est publié à la suite du colloque *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, où théoriciens et artistes se sont rassemblés pour discuter de la question de la mémoire, question qui aura hanté notre passage dans ce début de millénaire. Il s'agissait de voir comment et pourquoi se manifeste cette obsession de la mise en mémoire, de l'archive, du document et de la commémoration, qui caractérise notre société actuelle. Plusieurs conférenciers ont aussi discuté du travail critique des pratiques artistiques contemporaines exercé sur la mémoire culturelle. Quatrième de la série *Définitions de la culture visuelle*, le colloque *Mémoire et archive* poursuivait une réflexion amorcée lors des colloques précédents. En effet, le deuxième de la série, intitulé *Utopies modernistes*, nous donnait déjà l'occasion d'entendre des conférences reliées au thème de la mémoire : Benjamin Buchloh, avec un exposé intitulé «Le modèle de Warburg : la structure photographique de la mémoire chez Broodthaers et Richter[3]», et Andreas Huyssen, avec la question du monumental dans le contexte de trois événements culturels en Allemagne durant l'été 1995 : Wagner à Bayreuth, le Mémorial de l'Holocauste à Berlin et l'emballage du Reichstag par Christo. Le troisième colloque de la série, intitulé *Art et philosophie*, abordait plutôt les questions esthétiques : les spécialistes d'Adorno que sont Christoph Menke et Rainer Rochlitz ont articulé leur communication autour de la question institutionnelle : celle de l'art (Rochlitz) et celle de la loi (Menke)[4]. Le colloque *Mémoire et archive* s'inscrit donc dans une continuité, celle de la critique de la culture moderniste, qui part d'Adorno et qui aboutit, tant dans les pratiques artistiques que théoriques, à une relecture du passé[5].

La mémoire est une question sociale d'une importance telle qu'il est nécessaire d'examiner les institutions culturelles et les productions artistiques à la lumière de cette problématique. Une telle réflexion ne peut être que pluridisciplinaire, et menée

à travers des théories développées dans le champ de la philosophie, de l'histoire, de la sociologie, de la littérature et de l'histoire de l'art. Récemment, nous avons répertorié un grand nombre d'événements et de pratiques, intellectuels ou artistiques, reliés à la mémoire : expositions, productions artistiques, colloques, publications, cérémonies officielles, débats publics, films, vidéos et cédéroms. Puisque ce colloque avait lieu dans un musée, c'est-à-dire dans un espace identifié comme un lieu de mémoire, et puisque ce musée se consacre à l'art contemporain exclusivement, il importait d'étudier le sujet sans rejeter *a priori* une seule des avenues d'exploration[6]. Il est vrai que, depuis une vingtaine d'années, la question de la mémoire se fait de plus en plus présente au sein des débats culturels et politiques[7]. La mondialisation de l'économie, la globalisation des moyens de communication et l'accélération des développements technologiques n'ont pas servi à créer la société universelle imaginée par les utopies modernistes[8]. Bien au contraire, sur la scène politique internationale, la réunification de l'Allemagne, l'éclatement de l'Union soviétique, la disparition de l'Apartheid en Afrique du Sud, coïncident avec des manifestations de crises d'identité nationale. Et au Québec, depuis 20 ans, la question constitutionnelle tourne inévitablement autour de celle de «nos racines». Très souvent aussi, la question de la mémoire collective renvoie à celle de l'Holocauste[9].

Quelle mémoire pour la modernité ?

Or, ce besoin de revenir au passé pour définir le futur passe généralement par la «découverte» et la diffusion des documents d'archives. Cette obsessionnelle diffusion des collections gardiennes de la mémoire caractérise notre culture. Comment interpréter ce phénomène ? Certains y voient la manifestation abusive du goût postmoderniste pour les références au passé; certains encore considèrent qu'il s'agit là d'une tendance à multiplier les commémorations encourageant la nostalgie, et qui ne profite qu'aux mass-médias. Pour d'autres auteurs[10], ces rattrapages désespérés compensent la disparition d'une «mémoire profonde» dans notre société postmoderne marquée par l'amnésie et condamnée à l'accumulation perpétuelle de moments du présent. Ces critiques esthétiques et sociales sont justifiées, mais elles manquent de finesse lorsque leur but est de proclamer «la fin de l'art» ou «la fin de l'histoire». Car, à travers la question de la mémoire, c'est tout l'héritage éthique et esthétique de la modernité qui peut être examiné.

La modernité s'est articulée autour de la recherche de nouveauté; elle a valorisé l'invention et défini son projet esthétique et social à partir de la notion d'*avant-garde*[11]. Ceci bien sûr ne signifie pas que la mémoire fut ignorée par la modernité. Ainsi Baudelaire, pour qui la mémoire constituait le meilleur outil de stimulation de l'imagination chez un *peintre de la vie moderne*[12]. Mais lorsque la modernité s'est

intéressée à la mémoire, c'est d'abord pour réfléchir à la mémoire comme faculté personnelle, et non pour étudier ce que globalement nous appelons la *mémoire culturelle*. L'exception serait le travail inaugural de Benjamin. C'est en effet à partir de Walter Benjamin, et ensuite de Theodor W. Adorno, que sont posées les bases d'une réflexion sur la temporalité et la mémoire, au sein d'une culture technologique et médiatique[13]. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si aujourd'hui l'institutionnalisation de la mémoire et de l'archive coïncide avec un hyper-développement des médias et de la technologie. Toutefois, la mémoire de l'ordinateur n'est pas celle de la faculté humaine, qui n'est pas celle d'une culture de société; enfin, la mémoire culturelle n'est pas l'histoire. Comme le précise Michel Foucault : «Le document n'est pas l'heureux instrument d'une histoire qui serait de plein droit *ménoire*; l'histoire, c'est une certaine manière pour une société de donner statut et élaboration à une masse documentaire dont elle ne se sépare pas[14].»

L'ARCHIVE DE LA MODERNITÉ

Nous devons aussi nous demander si l'archive n'est pas ce qui permet de définir la mémoire telle que nous la concevons aujourd'hui. Mais qu'entendons-nous, ici, par archive ? Le mot «archive», comme le mot «mémoire», n'a pas le même sens au singulier et au pluriel. Les archives, comme les mémoires, sont des documents. Et l'archive, comme la mémoire, renvoie à l'énonciation de la pensée[15]. En proposant à ces auteurs de se réunir autour du thème «mémoire et archive», nous faisions référence à ces collections de documents que sont des archives, bien sûr[16], mais nous proposions davantage une approche qu'un objet d'étude. Cette approche, cette définition de l'archive, elle nous est suggérée par Foucault :

> L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés devenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé-chose; c'est *le système de son fonctionnement* [...] Entre la *langue* qui définit le système de construction des phrases possibles, et le *corpus* qui recueille passivement les paroles prononcées, l'*archive* définit un niveau particulier : celui d'une pratique qui fait surgir une multiplicité d'énoncés comme autant d'événements réguliers, comme autant de choses offertes au traitement et à la manipulation. Elle n'a pas la lourdeur de la tradition; et elle ne constitue pas la bibliothèque sans temps ni lieu de toutes les bibliothèques; mais elle n'est pas non plus l'oubli accueillant qui ouvre à toute parole nouvelle le champ d'exercice de sa liberté; entre la tradition et l'oubli, elle fait apparaître les règles d'une pratique qui permet aux énoncés à la fois de subsister et de se modifier régulièrement[17].

C'est pourquoi, sans exclure ce que sont les archives-documents, nous souhaitons parler de la mémoire en pensant à l'archive-discours de la modernité, c'est-à-dire au legs de la modernité. La notion d'archive[18] nous permet de *problématiser* la notion de mémoire.

La modernité : éthique et esthétique

Les préoccupations de plusieurs, parmi les auteurs de cet ouvrage, sont donc orientées autour de questions liées à la mémoire en relation avec la notion d'archive. Que dire de ces lieux où se cristallise notre fascination pour la mémoire collective ? Et là comme ailleurs, le monument sert-il la cause de l'utopie et de l'amnésie, plutôt que d'agir comme témoignage ? Et quel rôle peut jouer la mémoire face à l'absence et à la disparition ? Comment évaluer l'héritage du critère moral introduit par les avant-gardes artistiques à la fin du siècle dernier ? Autrement dit, dans la perspective de la question de la mémoire et de la modernité, quels sont les rapports entre éthique et esthétique ? C'est précisément cette dernière question qui fait l'objet des recherches, bien que selon des modalités différentes, de Régine Robin, Alexis Nouss, Gad Soussana et Marie-Noëlle Ryan.

Régine Robin, dans *Le naufrage du siècle*, s'interrogeait déjà sur le thème de la mémoire collective, sur le naufrage de ce siècle, c'est-à-dire, entre autres, «sur cette volonté de mettre ce récent passé entre parenthèses, sur les révisionnismes de tous bords qui déferlent, sur le statut de l'Histoire comme discipline du savoir qui se brouille, sur l'hypertrophie du mémoriel, sur cette crispation du passé figé dans les musées qui fait bon ménage avec l'amnésie[19].» Cette mémoire des pays de l'Est, elle en traitait déjà dans *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*[20], en 1987, et elle revient aujourd'hui à l'amnésie devant ce que fut la RDA, en faisant appel au travail de l'artiste Sophie Calle sur Berlin-Est. Si Régine Robin s'intéresse à Berlin, c'est d'abord pour évoquer des lieux de l'inscription de la mémoire de l'Holocauste (le musée juif construit par Liebeskind à Kreuzberg et le Memorial qui n'est, du reste, pas encore sorti de terre).

À travers ses recherches sur la notion philosophique d'événement, Gad Soussana s'intéresse au témoignage et à son exigence éthique. En présentant des œuvres comme *The Road to Auschwitz*, une photographie d'Hannah Collins, ou *Angelus Novus*, un tableau de Paul Klee, il nous propose l'idée d'un hyperréalisme de l'événement. Pour Soussana, c'est aussi et surtout du verbe, de la langue, qu'est constitué le témoignage, qu'il place entre la mémoire et l'archive. Il convoque Shmuel Trigano, les historiens Braudel et Koselleck, les philosophes Jacques Derrida et Emmanuel Lévinas, mais aussi Benjamin, Marguerite Duras, Benveniste et Elie Wiesel, pour suggérer la force du témoignage, lorsqu'il constitue la voix de l'événement et qu'il se situe au cœur de la mémoire. Alexis Nouss accorde tout autant d'importance au témoignage, mais il

l'examine principalement en relation avec la notion de ruine. Il s'agit de l'idée de ruine, telle que développée en Occident depuis le XVIII[e] siècle, c'est-à-dire la ruine en tant que symbole de la persistance du passé. En prenant l'exemple des textes de Walter Benjamin, Alexis Nouss nous montre comment la ruine renvoie à un lieu qui n'est plus, comment elle témoigne d'une histoire empreinte de mélancolie. La ruine, ainsi définie par la modernité, peut-elle encore se concevoir face à la Shoah, face à un espace que la mémoire ne peut reconstituer parce que sans traces et irreprésentable ? Nouss pose la question, en proposant qu'une nouvelle approche du témoignage soit édifiée sur les ruines mêmes du concept de ruine. Les rapports entre esthétique et éthique sont abordés par Marie-Noëlle Ryan sous l'angle du travail de Th. W. Adorno en relation avec l'œuvre de l'artiste Gerhard Richter. Ryan reprend ici une question qui l'intéresse déjà depuis quelques années, à savoir celle du critère éthique chez Adorno[21], en montrant qu'il est toutefois possible de repenser cette fonction critique de l'art en d'autres termes, notamment lorsque nous analysons le travail du peintre Gerhard Richter qui met en œuvre une critique particulière de notre rapport à l'histoire, à la mémoire et à l'archive.

L'ART ET LA REPRÉSENTATION : LA MÉMOIRE ET L'IRREPRÉSENTABLE

C'est Adorno, encore, qui avait remis en question la possibilité de l'art après Auschwitz. C'est en relation avec l'œuvre de Jochen Gerz que Gérard Wajcman reprend cette idée, pour montrer que l'art est au contraire plus nécessaire que jamais, et que si la Shoah nous confine à l'irreprésentable, l'art, de son côté, pourrait justement nous livrer ce qui ne saurait se voir. L'art donc, plutôt que le monument, parce qu'en ayant à l'esprit la représentation de l'horreur et la logique de l'irreprésentable, il faut dire qu'un monument à la Shoah est nécessaire mais impossible. Le travail de Gerz, ainsi, nous montrerait comment nous pouvons garder la mémoire de l'événement, celui que Wajcman qualifie de «plus important du XX[e] siècle». Jochen Gerz, en effet, redéfinit les rapports entre mémoire et *mimèsis*. À travers la narration de la production de certaines de ses œuvres réalisées dans des espaces publics (comme à Sarrebruck en 1993, l'œuvre intitulée *2146 pierres - Mémorial contre le racisme*, ainsi que *Le Monument vivant de Biron*, datant de 1996), Jochen Gerz se pose la question de la représentation en regard de la mémoire : «Devons-nous, en nous souvenant, refaire ce qui est fait ? En faisant de l'art, est-ce exactement ce que nous faisons ? Est-ce que l'iconoclasme est une façon de travailler avec la *mimèsis* tout comme avec son sujet, la réalité impossible à refaire ? Est-ce que le problème, avec l'idée de refaire la Shoah, cache le problème fondamental de l'art qui, en recherchant son accomplissement, ne peut aboutir qu'à l'échec ?»

Comme Jochen Gerz, l'artiste Vera Frenkel s'intéresse à l'art public et à la mémoire collective. Frenkel est connue notamment pour son œuvre *Messiah Speaking*, réalisée dès 1990 sur la place Piccadilly Circus à Londres. Elle a créé les installations *...from the Transit Bar*, présentée à la *Documenta* de Kassel en 1992, et *Body Missing*, organisée à Linz, en Autriche, en 1994. *Body Missing* est maintenant un site Internet qui fusionne des images de ces deux installations; c'est aussi un site multilingue constitué des œuvres commémoratives interactives d'une douzaine d'artistes. *Body Missing* s'inscrit dans une démarche qui aborde les questions de la mémoire (personnelle et collective), de l'archive (documents originaux sur des œuvres d'art volées par les nazis et aujourd'hui disparues), de même que l'identité, l'exil, l'absence, le déplacement, la vérité et le mensonge. Dans le cadre du colloque, Vera Frenkel a repris le questionnement amorcé par *Body Missing* sur les dilemmes entourant les problématiques de la mémoire et de l'archive, en commentant la production de ce projet portant sur les politiques de *Kunstraub* («vol d'œuvres») du III[e] Reich, en particulier le pillage sournois d'œuvres d'art caché sous le vocable de *Sonderauftrag Linz* («mission spéciale de Linz»), œuvres destinées à un musée de Hitler. Il était aussi question du prolongement de cette œuvre, un projet intitulé : *The Institute: Or, What We Do for Love*, en relation avec la nature de la bureaucratie culturelle contemporaine, caractérisée par le manque de continuité et de fiabilité. *Body Missing* signifie «porté disparu». Jean-Louis Déotte s'intéresse à l'art et plus particulièrement à la photographie, en relation avec la situation des familles de ceux qui sont portés disparus en Amérique latine. L'exposition tenue à la Recoleta à Buenos Aires a bien montré comment la photographie contribue aux politiques de résistance : les grands-mères d'enfants enlevés ont organisé l'exposition dans l'espoir que les enfants puissent se reconnaître, identifier et retrouver leur famille. Ainsi, l'image photographique, le portrait du disparu, demeure la seule trace de cette mémoire. Déotte analyse aussi le travail d'Altamirano, l'artiste chilien qui utilise l'image des disparus dans ses montages picturaux. Cet intérêt porté à la mémoire en Amérique latine est nouveau chez Jean-Louis Déotte qui travaillait, jusqu'à récemment, sur les questions de mémoire et de ruine, mais en relation avec le musée[22].

Irit Rogoff et Françoise Le Gris ont aussi travaillé sur les musées, leurs collections et leur histoire. Chez Rogoff, le sujet est davantage étudié en rapport avec le problème des représentations de l'identité[23] et ces questions l'ont amenée à s'intéresser plus récemment à la notion d'événement. Cette utilisation de l'événement est derridienne, comme chez Gad Soussana; mais ici s'arrête la comparaison puisque les objectifs théoriques de Rogoff sont différents. Son but est d'écrire avec l'art (plutôt que sur l'art), d'utiliser le discours de manière à produire et à saisir l'événement comme outil

conceptuel. Il s'agit de l'événement en tant qu'il est «inarchivable», advenu mais marqué par l'absence; l'événement qui, pour être déterminant, nous laisse face à l'indécidabilité dans nos prises de position. Irit Rogoff s'intéresse aussi à un type d'absence qui n'est pas le deuil, ni une compensation, mais plutôt la force structurante du nouveau, capable de constituer le moteur de toute recherche critique, que son cadre théorique soit la psychanalyse ou la déconstruction. Dialectisé par la notion d'absence, l'événement se retrouve alors, selon Rogoff, dans le texte qui ne peut être documenté ou archivé, qui existe dans son propre temps mais qui arrive néanmoins à transformer notre conscience. L'auteure propose donc une réflexion sur des pratiques artistiques, des archivages muséologiques et des moments performatifs qui lui ont permis, pour reprendre ses propres termes, «de saisir le potentiel critique des drames historiques identifiés comme les absences contemporaines[24]». Pour Françoise Le Gris, le musée et sa collection (et plus particulièrement un musée d'histoire naturelle) peuvent agir comme la métaphore de toute une série de réflexions sur la mémoire, incluant «les rapports d'inversion et de renversement entre document et monument, contenant et contenu, totalité et fragmentation, profondeur et étalement qui régissent la dynamique entre texte et œuvre, entre mémoire vive et mémoire inerte[25]». Cette mémoire est mise en relation avec la disparition, pour laquelle une autre métaphore serait la fouille archéologique, qui révèle les «tessons et parcelles, et qui tente de pallier l'oubli, la perte, en leur substituant d'autres types de traces, indices, fragments[26]».

Ainsi, «mémoire» comme «archive» renvoient à l'absence et à la disparition, à la menace d'anéantissement. Resterait la mélancolie, comme le proposent Jean-Louis Déotte et Johanne Villeneuve. La mélancolie naît de la perte; et pour Johanne Villeneuve, la mémoire de l'art et de la pensée désignerait d'abord ce qu'ils ne sont pas. La figure poétique du «mutant», telle qu'elle la trace à partir du film *Stalker* (1979), de Andreï Tarkovski, permet à Johanne Villeneuve de développer la notion de «mutation» en tant que continuité dans la rupture, et de proposer une autre définition de l'archive. L'archive serait ce qui assemble, ce qui constitue une communauté, mais qui est fondé sur la limite et la séparation. Cette mutation montrerait bien le sens de la relation entre la mémoire culturelle, l'utopie et le changement historique, sens qu'elle dégage en comparant l'expérience du «changement historique» dans le Moscou des années 20 à celle de l'écroulement du «socialisme réel» dans la même ville, au début des années 90. Moscou constitue un lieu de mémoire en mutation.

Des lieux de mémoire

Peter Carrier s'est intéressé à la question des lieux de la mémoire moderne, de ses politiques et de son archivage, telle que présentée dans l'ouvrage magistral de Pierre Nora intitulé *Les lieux de mémoire*[27]. Certaines villes allemandes, en particulier, ont été le théâtre de la transformation de la mémoire nationale. Ainsi Berlin, que Peter Carrier présente comme une «archive urbaine», ou Weimar, que David Galloway décrit comme le lieu du «paradoxe de la mémoire». Carrier examine l'institutionnalisation de la mémoire nationale telle qu'elle se manifeste dans les projets de monuments proposés pour Berlin depuis 1989, date à laquelle l'on a commencé à anticiper le transfert du gouvernement de Bonn à Berlin. Un monument à l'Holocauste et un monument commémoratif de la révolte des travailleurs de Berlin-Est le 17 juin 1953, notamment, sont conçus, comme le montre Peter Carrier, pour symboliser la mémoire des dictatures nationale-socialiste et communiste. L'implication de l'État dans ces deux projets permet de les voir ensemble comme des manifestations exemplaires de l'institutionnalisation progressive du paysage urbain historique de Berlin et de la transformation des traces historiques en monuments esthétiques. Selon une perspective plus linéaire, c'est l'histoire de la ville de Weimar qu'examine David Galloway, puisque «aucune autre ville ne symbolise aussi dramatiquement les gloires et les terreurs du passé de l'Allemagne que l'ancienne capitale du duché de Saxe-Weimar. Comme si le contraste entre Goethe et Schiller, d'une part, et les crimes hideux commis près de Buchenwald, d'autre part, n'offrait pas un paradoxe suffisant, la mémoire doit aussi se débattre avec l'éclosion du modernisme à Weimar, la fondation du Bauhaus, les terreurs de l'"art dégénéré" et les décennies de dictature communiste[28].» Les lieux de mémoire ne se trouvent certes pas qu'en Europe. Winfried Speitkamp s'est intéressé lui aussi à la mémoire nationale, politique et culturelle, en Allemagne ou en France[29], mais ses recherches actuelles portent sur l'Afrique, notamment sur les rébellions contre l'emprise coloniale britannique, au début des années 50, qui furent considérées comme parmi les plus sanglantes guerres coloniales de l'histoire contemporaine. Rarement aura-t-on vu, selon Speitkamp, une guerre coloniale causer autant de débats à propos de son souvenir et de sa commémoration, au travers de la recherche scientifique aussi bien que des romans, des films et des monuments commémoratifs.

Mais comment l'art peut-il porter la mémoire de la guerre ? Daniel Arasse, à propos de la peinture d'Anselm Kiefer, écrit :

> Luttant contre l'amnésie collective qui suit la fin d'une guerre dont il ne peut avoir, lui-même, d'autre mémoire que celle déjà constituée par les récits, les images et les lieux portant la marque d'une dévastation passée (Kiefer est né en mars 1945), il utilise ces traces et cette histoire allemande récente comme un matériau («au même titre qu'un paysage ou la couleur» expliquera-t-il). Mais, en les associant aux souvenirs de l'ancienne mythologie germanique, il suggère la continuité qui relie le mythe et l'histoire, et la tragique, terrible perte de sens qui les affecte[30].

Daniel Arasse s'intéresse depuis longtemps à la question de la mémoire. Déjà, en 1975, paraissait sa traduction du livre de Frances Yates, *L'art de la mémoire*[31]. Mais ici, dans le contexte de *Mémoire et archive*, c'est d'une autre mémoire qu'il s'agit, celle qui «travaille» l'œuvre et qui modifie les souvenirs[32], puisque, comme le précise Daniel Arasse, Kiefer est le premier artiste allemand à avoir mis en cause, en 1969, la question du nazisme, de sa représentation et de sa mémoire.

1. Jacques Derrida, *Mal d'Archive. Une impression freudienne*, Paris, Galilée, 1995, p. 1 et p. 3.

2. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 170.

3. La conférence de Benjamin Buchloh, intitulée «Le modèle de Warburg : la structure photographique de la mémoire chez Broodthaers et Richter», était donnée dans le cadre du colloque *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal en décembre 1995. Pour la question de la mémoire chez Aby Warburg, voir aussi, de Giorgio Agamben, le chapitre intitulé «Aby Warburg et la science sans nom», dans *Image et mémoire*, Éditions Hoebeke, collection «Arts et esthétique», 1998.

4. Voir Christoph Menke, «Une politique de l'écriture. La loi telle que réfléchie dans *Diskurs 2* de Thomas Locher», dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie* (actes du colloque tenu en 1997), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 121-130; et Rainer Rochlitz, «Arguments esthétiques», dans *Définitions de la culture visuelle III. Art et philosophie* (actes du colloque tenu en 1997), Montréal, Musée d'art contemporain de Montréal, 1998, p. 141-152.

5. Le colloque *Utopies modernistes* proposait une critique des théories développées aux États-Unis, alors que *Art et philosophie* mettait l'accent sur l'esthétique en France. Pour *Mémoire et archive*, nous considérons, comme le montre le cas de la revue *New German Critique* qui a consacré plusieurs numéros à l'étude de la mémoire et de la commémoration, que la question de la mémoire culturelle a récemment été problématisée de manière exemplaire par plusieurs théoriciens et artistes d'Allemagne.

6. Il s'agissait d'examiner plusieurs questions intéressantes, comme le système de la culture et la construction de la mémoire; les relations entre la mémoire collective et l'identité culturelle; la construction de la mémoire nationale; la valeur du passé dans la culture actuelle; la place des déchets dans l'art actuel. D'autres thèmes encore semblaient s'imposer, tels que : mémoire culturelle et culture de la mémoire; les institutions du mémoriel et la mémoire moderne archivée dans les lieux de mémoire. Les monuments et l'esthétisation de la mémoire. L'architecture de la mémoire : comment l'art actuel, même lorsqu'il tient des propos critiques sur le passé, est-il utilisé pour créer une «nouvelle» mémoire collective ? Musées et mémoire : comment définir la relation entre l'institution lieu de mémoire qu'est le musée d'art, et la construction problématique d'une identité nationale ou sociale ? La commémoration : le passé célébré officiellement n'est-il que le produit de l'amnésie ? La notion d'amnésie collective : une phobie contemporaine ? L'oubli n'est-il pas nécessaire pour maintenir la valeur du passé ? Il nous fallait donc tenter une *organisation* de ces notions, et dans cette perspective, le travail de Jan Assmann sur la *mémoire culturelle* proposait des pistes méthodologiques intéressantes. Voir Jan Assmann, «Collective Memory and Cultural Identity», *New German Critique*, n° 65, printemps/été 1995, p. 125-134.

7. Nous croyons en outre, comme l'a démontré Andreas Huyssen, que le phénomène est international et qu'il trouve ses orientations spécifiques dans divers contextes géographiques, nationaux ou ethniques. Voir Andreas Huyssen, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York et Londres, Routledge, 1995; nous faisons aussi référence à sa conférence intitulée «Séductions monumentales» et donnée lors du colloque *Définitions de la culture visuelle II. Utopies modernistes*, tenu au Musée d'art contemporain de Montréal en décembre 1995.

8. On pense par exemple au travail de l'artiste Dennis Adams, qui creuse la notion d'amnésie collective : «I prefer "social" to "political". I don't have a specific political agenda. My work addresses collective amnesia as a highly evolved program of late capitalism.» (Extrait d'une entrevue dans *Art in America*, vol. 77, n° 4, avril 1989). Voir aussi *Dennis Adams: The Architecture of Amnesia* (New York, Kent Fine Art, 1990).

9. Voir, entre autres ouvrages récents sur la mémoire et les monuments : James Young. *The Texture of Memory: Holocaust Memorials and Meaning in Europe, Israel, and America*, New Haven et Londres : Yale University Press, 1993.

10. Nous pensons notamment à Fredric Jameson, et à son texte «Postmodernism and Consumer Society», dans *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, sous la dir. de Hal Foster, Port Townsend (Washington), Bay Press, 1983.

11. Pour montrer comment notre goût pour la mémoire est en fait un signe de la *crise de la temporalité* qui a caractérisé la modernité, Hansen et Huyssen prennent l'exemple de Nietzsche qui, en bon «utopiste moderniste», rejetait «le passé comme fardeau, ainsi que l'histoire de l'archive et du monument» (traduction libre). Voir Miriam Hansen et Andreas Huyssen, «Introduction, Memories of Germany», *New German Critique*, n° 71, printemps/été 1997, p. 3-4.

12. Voir Charles Baudelaire, «Le peintre de la vie moderne. IV La modernité», *Curiosités esthétiques. L'art romantique*, Paris, Garnier, 1962.

13. Pour une analyse récente du sujet, voir : Peter Osborne, «Small-scale Victories, Large-scale Defeats: Walter Benjamin's Politics of Time», dans *Walter Benjamin's Philosophy: Destruction and Experience*, sour la dir. de Andrew Benjamin et Peter Osborne, Londres et New York, Routledge, 1994. Du même auteur, voir aussi : *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, Londres et New York, Verso, 1995.

14. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 14.

15. C'est une définition similaire de l'archive que propose Hal Foster dans un texte récent, bien que là, il ne soit pas question de mettre la notion d'archive en relation avec celle de mémoire. Voir Hal Foster, «The Archive without Museums», *October*, n° 77, été 1996, p. 97-119.

16. Nous ne rejetons pas le sens du terme «archives» (au pluriel) qui permet aussi de soulever des questions proches de celles qui nous préoccupent ici. Voir, par exemple, le livre de Sonia Combe : *Archives interdites. Les peurs françaises face à l'histoire contemporaine*, Paris, Albin Michel, 1994.

17. Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 171.

18. Depuis le travail de Foucault sur l'archive, l'usage du terme au singulier s'est généralisé et on l'emploie avec différentes significations. Voir, outre le livre de Derrida, le numéro de la revue *Traverses* intitulé «L'archive» (n° 36, janvier 1986, Centre Georges Pompidou), ainsi que l'ouvrage d'Arlette Farge : *Le goût de l'archive*, Paris, Seuil, 1989. La notion d'archive s'étend aussi à des productions artistiques pour faire l'objet de thèmes d'expositions ou d'ouvrages collectifs sur l'art. Voir à ce sujet : *Deep Storage. Collecting, Storing and Archiving in Art*, sous la dir. de Ingrid Schaffner et Matthias Winzen, Munich et New York, Prestel, 1998, ainsi que : Sue Cramer, *Contemporary Art Archive*, Museum of Contemporary Art de Sydney, 1991-1992. Sur les carnets personnels comme pratique artistique, voir l'affiche de l'exposition *Contemporary Art Archive*, où l'archive (au singulier) est définie comme «original material by artists that reveals the broader fields of ideas and concerns from which art emerge [...] An archive might be seen as a repository of knowledge and ideas, a vehicle of ongoing research and as a complex totality comprising many parts.»

19. Régine Robin, *Le naufrage du siècle*, Montréal : XYZ, 1995, 4e de couverture.

20. Régine Robin, *Le Réalisme socialiste, une esthétique impossible*, Paris, Payot, 1986.

21. Voir la publication qu'elle a dirigée : «Pour une philosophie de la culture (Th. W. Adorno, W. Benjamin, G. Lukacs», *Nuit Blanche*, n° 31, 1988, et son texte intitulé «Faute de goût, faute morale. Le critère moral dans l'esthétique d'Adorno», *Réseaux* (Belgique), nos 73-75, 1995.

22. Jean-Louis Déotte, *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée*, Paris, Éditions l'Harmattan, 1994.

23. Voir les ouvrages qu'elle a dirigés : *The Divided Heritage. Themes and Problems in German Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, et *Museum Culture: Histories, Discourses, Spectacles* (avec D. J. Sherman), Minneapolis, University of Minnesota Press, 1994, ainsi que son texte «The Discourse of Exile: Geographies and Representations of Identity», dans *Journal of Philosophy and Visual Arts*, 1989.

24. Irit Rogoff, résumé de conférence, programme du colloque *Définitions de la Culture visuelle IV. Mémoire et archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, mars 2000 (traduction libre).

25. Françoise Le Gris, résumé de conférence, programme du colloque *Définitions de la Culture visuelle IV. Mémoire et archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, mars 2000.

26. Françoise Le Gris, *idem*.

27. Voir Peter Carrier, «Places, Politics and the Archivisation of Modern Memory in Pierre Nora's *Les lieux de mémoire*», dans *Memory and Method*, sous la dir. de S. Radstone, Londres, Berg, 1999. Pour Nora, voir : Pierre Nora, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1984.

28. David Galloway, résumé de conférence, programme du colloque *Définitions de la culture visuelle IV. Mémoire et archive*, Musée d'art contemporain de Montréal, mars 2000 (traduction libre).

29. Voir Winfried Speitkamp, «Vom deutschen Nationaldenkmal zum französischen Erinnerungsort : Die Hohkönigsburg im Elsass», dans *Les transferts culturels France-Allemagne et leur contexte européen, 1789-1914*, Leipziger Universitätsverlag, 1998; le texte en allemand est suivi dans cette édition d'un résumé en français.

30. Daniel Arasse, *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles : de mémoire de tableaux*, Paris, Galerie Yvon Lambert, 1996 (catalogue d'exposition, n. p.).

31. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975 et 1987 (traduction de Daniel Arasse). Cet ouvrage inaugural pour le thème de la mémoire aborde le sujet sous l'angle de la mémorisation, de la mnémotechnique, telle qu'elle fut développée pendant l'Antiquité, le Moyen Âge et la Renaissance.

32. Des productions artistiques radicalement différentes de celle de Kiefer soulèvent le même type de questions reliées à la relation mémoire-souvenirs; pensons par exemple à Chris Marker (Voir : *Qu'est-ce qu'une madeleine ?* «À propos du CD-ROM *Immemory* de Chris Marker». Textes de Raymond Bellour et Laurent Roth, Paris, Yves Gevaert Éditeur et Centre Georges Pompidou, 1998.

LA MÉMOIRE SANS SOUVENIRS D'ANSELM KIEFER

DANIEL ARASSE

Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales à Paris, Daniel Arasse est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont : *L'homme en perspective, les primitifs d'Italie* (1978), *L'univers de Léonard de Vinci* (1978), *L'homme en jeu. Génies de la Renaissance italienne* (1980), *La guillotine et l'imaginaire de la terreur (1987), Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), *L'ambition de Vermeer* (1993), *Andres Serrano : le sommeil de la surface* (1994). Sur la question de la mémoire, il a notamment traduit le livre de Frances Yates, *L'art de la mémoire* (Paris, Gallimard, 1975 et 1987), et écrit le texte de catalogue intitulé *Anselm Kiefer. Cette obscure clarté qui tombe des étoiles : de mémoire de tableaux* (Paris, Galerie Yvon Lambert, 1996). Il a récemment publié, chez Hazan, *Léonard de Vinci : le rythme du monde* (1997) et *L'annonciation italienne : une histoire de perspective* (1999).

Évoquer, dans l'œuvre d'Anselm Kiefer, l'existence d'une «mémoire sans souvenirs» ne revient nullement à intenter un procès d'intention à un travail traversé par le thème de la mémoire, ou à suggérer que cette mémoire serait une structure vide, un prétexte. Il s'agit plutôt d'aborder la singularité de la pratique artistique de Kiefer — une singularité que certains ressentent encore comme problématique — à partir de la différence aussi manifeste que souvent négligée entre mémoire et souvenir. Ce n'est pas ici le lieu d'élaborer profondément cette différence; il suffit de l'esquisser à travers ce qui distingue, dans la langue française, les deux verbes «se souvenir» et «se rappeler». Comme l'enseignaient les grammaires, «se souvenir» est un verbe intransitif, utilisé sous une forme impersonnelle maintenant vieillie («il me souvient de...») ou, beaucoup plus couramment, sous une forme pronominale («se souvenir de...»). Le verbe signifie «avoir de nouveau présent à l'esprit» et indique donc que le *souvenir*, forme substantivée de son infinitif, est ce qui se présente à l'esprit sans être nécessairement appelé, ni souhaité, en «venant dessous», en «subvenant» (*subvenire*). Un souvenir, on le sait d'expérience, peut être oublié, comme il peut revenir ou survenir au moment où le sujet le désire le moins. «Se rappeler» est en revanche, originellement, un verbe transitif qui trouve sa source dans «rappeler», «appeler pour faire revenir», «appeler de nouveau». Utilisé sous sa forme réfléchie (se rappeler), le verbe signifie appeler de nouveau un souvenir à sa propre mémoire. Il indique toujours une action s'exerçant sur un «objet», qui n'est autre cette fois que le souvenir. À ce niveau élémentaire d'analyse, le terme de *mémoire* désigne donc à la fois la faculté de se rappeler et la structure mentale organisée permettant de se souvenir, de rappeler les souvenirs à la conscience, à volonté.

Or, comme on le sait également d'expérience, chacun possède une plus ou moins «bonne mémoire». Celle-ci doit être exercée, entraînée, aidée, et, depuis une haute Antiquité, on n'a pas manqué de mettre au point des mnémotechniques permettant d'accroître, par des procédés artificiels, les capacités de mémorisation propres à la mémoire naturelle. Le terme de «mémoire artificielle» évoque désormais les ordinateurs et leur dispositif complexe d'emmagasinage d'informations permettant à celles-ci d'être convoquées à volonté par l'utilisateur. Mais il a existé, à travers l'histoire, d'autres types de mémoires artificielles et, en particulier, ceux des «arts de la mémoire», très répandus dans la culture européenne depuis l'Antiquité jusqu'au XVII[e] siècle[1]. Parmi les diverses techniques de ces *artes memoriæ*, l'une mérite particulièrement l'attention ici pour l'importance de sa diffusion et la relation ancienne qu'elle a entretenue avec les arts visuels. Décrite dans un texte jadis attribué à Cicéron, l'*Ad Herennium*, elle s'adresse en priorité à l'orateur (civil ou religieux) — la mémoire, ne l'oublions pas, constitue une des parties de la rhétorique. Afin de mémoriser son discours, l'orateur est invité à se représenter un bâtiment (de préférence un édifice qu'il connaît bien), à y choisir un certain nombre de lieux (*loci*) précis se succédant dans un

ordre déterminé et à placer dans ces lieux des images (*imagines*), aussi inhabituelles et frappantes que possible, qu'il aura lui-même conçues de façon à y associer des notions et des arguments de son discours. Au moment où il prononce son discours, l'orateur n'a plus qu'à parcourir mentalement son bâtiment de mémoire pour retrouver chaque argument à sa juste place[2]. Ce dispositif mnémotechnique peut paraître excessivement complexe, mais son succès s'explique à la fois par le prestige de Cicéron, par l'absence de notes facilement disponibles jusqu'à une date relativement récente et, surtout, par le fait qu'il repose sur la conviction qu'on se rappelle mieux ce qu'on a vu que ce qu'on a lu ou entendu.

Ce bref résumé suffit pour aborder ce qui me paraît constituer un des traits les plus caractéristiques de la démarche d'Anselm Kiefer depuis la fin des années 60. D'une manière générale en effet, cette démarche se situe au sein du «travail de mémoire» qui, après la volonté d'oubli qui avait marqué l'après-guerre, constitue un axe dominant de la littérature et des arts allemands dans les années 60-70[3]. Comprendre l'originalité de la position de Kiefer dans ces années cruciales, c'est comprendre d'abord l'enjeu de sa singularité la plus manifeste dans ce contexte contemporain : à la différence de la plupart des artistes allemands, Beuys bien sûr mais aussi Richter, Kiefer ne travaille pratiquement que sur le passé de l'Allemagne, passé récent du nazisme, passé moderne du XIX^{e} siècle, passé lointain, mythique, germanique. Or, dans ce travail sur le passé collectif de l'Allemagne, il semble bien — c'est ma première hypothèse de réflexion — que Kiefer se livre moins à ce que l'on a coutume d'appeler un travail *de* mémoire qu'à un travail *sur* la mémoire. Alors que le premier consiste à se souvenir, à organiser les souvenirs en mémoire pour en interdire l'oubli, les questions que soulèvent les pratiques artistiques de Kiefer dans les années 70-80 sont d'un autre ordre. On peut les formuler dans les termes suivants, très simples : d'abord, *que se rappeler* ? Quelles notions faire entrer dans la mémoire ? C'est-à-dire en particulier, pour un Allemand né en 1945 qui a vingt-trois ans en 1968, comment penser le nazisme ? Ensuite, *comment se rappeler* ? Loin d'être seulement formelle, cette seconde question est décisive dès lors que cet Allemand de vingt-cinq ans n'a aucun souvenir personnel du nazisme — à la différence notoire de Beuys — et que la seule «mémoire» qu'il peut en avoir repose sur des documents déjà élaborés, qu'il s'agisse de récits, de textes ou d'images[4].

La seconde hypothèse de ma réflexion, c'est que Kiefer accomplit ce travail sur la mémoire avec une visée spécifique et selon une technique précise. Sa visée pourrait être, de nouveau, formulée sous la forme d'une question : comment, après Auschwitz, être un artiste (allemand) sans être barbare ? Une telle formule rapporte évidemment ce qui me paraît être la première interrogation artistique de Kiefer à la déclaration célèbre d'Adorno en 1951 selon laquelle «écrire un poème après Auschwitz est barbare». Mais elle vise aussi à suggérer que, dans les œuvres de cette première vingtaine d'années,

Kiefer s'interroge sur la possibilité de continuer à être un artiste *allemand*, un artiste inscrit dans la tradition de la culture allemande après que cette culture et la conception de l'art qu'elle implique ont été «réalisées», actualisées, incarnées dans et par le national-socialisme. Quant à la technique précise à laquelle Kiefer recourt pour mener son travail sur cette mémoire allemande de l'art et de la culture, elle me paraît s'apparenter de façon frappante à celles qu'utilisait la *memoria artificialis* des arts de la mémoire évoqués plus haut. Autrement dit, dans les vingt à vingt-cinq premières années de sa pratique artistique, Kiefer a élaboré un «théâtre de la mémoire» en installant des *images* (inattendues et inhabituelles) dans des *lieux* choisis pour visualiser et mémoriser un certain nombre de notions produites par la rencontre même de ces lieux et de ces images. Il s'est ainsi construit une mémoire de ce dont il n'avait pas, ne pouvait pas avoir de souvenirs personnels.

Comme on le sait, les premières œuvres de Kiefer utilisent en les détournant les images et l'imagerie du national-socialisme, telles qu'elles pouvaient lui être transmises par des documents visuels ou écrits. Par «images», j'entends des représentations directes de pratiques national-socialistes. C'est le cas, dès 1969, des séries photographiques réunies dans *Besetzungen* («Occupations», réalisées en 1969, publiées en 1975), *Heroische Sinnbilder* («Symboles héroïques», réalisées et réunies sous forme de livre en 1969), et *Für Genet* («Pour Genet», réalisées et réunies sous forme de livre en 1969). Dans ces trois séries, Kiefer s'est fait photographier en train de mimer le salut nazi dans divers lieux, ce motif devenant parallèlement l'occasion d'autoportraits peints de plus ou moins grandes dimensions. En ce sens, on peut dire, avec Thomas McEvilley[5], qu'il a été le premier artiste allemand à avoir affronté *directement* la question du nazisme en transgressant l'interdit tacite de sa représentation — dans un esprit très différent de celui de Beuys dont l'œuvre intitulée *Auschwitz* (1958) constituait, de fait, une allégorie au sens le plus classique du terme. Kiefer se livre alors clairement à une pratique provocatrice, d'autant plus violente et choquante pour la plupart que c'est dans et avec son propre corps qu'il met en scène le geste abject[6]. Parmi les autres «images» empruntées au national-socialisme, on peut compter les diverses œuvres, livres et tableaux intitulés *Opération...*, où, pour évoquer la préparation stratégique de campagnes militaires par les généraux du Reich, Kiefer s'inspire du fait (avéré) que, selon une ancienne tradition allemande, les généraux de la Wehrmacht employaient des maquettes et des jouets pour préparer et mimer leurs campagnes à venir[7].

Kiefer recourt aussi alors à ce que j'ai appelé l'«imagerie» du national-socialisme, c'est-à-dire à la fois les motifs et les thèmes utilisés par l'art nazi — autrement dit, la culture véhiculée par cet art — et le mode de présentation de cette culture. C'est la part la plus connue de son œuvre, avec ses allusions à la mythologie germanique et nordique en tant que base de la *Kultur* et, de façon plus précise, avec l'affirmation

répétée de la continuité entre cette *Kultur* germanique et l'histoire de la culture allemande moderne. Une des séries où Kiefer affirme le plus clairement cette continuité est sans doute celle des tableaux intitulés *Chemins de la Sagesse du monde - La Bataille d'Arminius*, 1978-1980 : autour d'un motif central évoquant emblématiquement la victoire du Germain Hermann sur le Romain Quintilius Varus en l'an 9 après Jésus-Christ, victoire où la tradition voit la naissance d'une conscience identitaire germanique, Kiefer dispose une série de portraits gravés des grands hommes de la culture allemande — c'est-à-dire des écrivains, poètes, musiciens et philosophes (dont Heidegger) mais aussi, en particulier dans la version conservée à l'Art Institute de Chicago, des stratèges militaires (dont Clausewitz), le célèbre fabricant d'armements Alfred Krupp (1812-1887) et le prince Wiprecht von Groitzsh, célébré par les nazis pour avoir colonisé la Saxe au XI[e] siècle. On peut de même estimer que les très nombreux «paysages» réalisés par Kiefer dans les années 70-80 font allusion à l'imagerie du national-socialisme. Ils le font d'abord, dans un registre manifeste, par les titres que Kiefer y a inscrits, clairement lisibles[8]; ils le font aussi par le fait qu'ils s'inscrivent dans la tradition allemande de la peinture de paysage[9]; ils le font encore, plus indirectement, par le caractère répétitif de leur structure à horizon élevé et perspective profonde : plus que des paysages proprement dits, ces tableaux présentent une «idée du paysage» où affleure le culte allemand de la terre-patrie, du *Land*, l'allusion étant renforcée par le titre donné à des représentations dépourvues du moindre élément iconographique qui renverrait précisément au thème évoqué. L'image de la terre suffit à légitimer la référence à la culture allemande.

C'est d'ailleurs par le mode de présentation de ses représentations que Kiefer fait le plus efficacement référence à l'imagerie artistique nazie, par la monumentalité de ses œuvres et par le recours à une perspective aussi grandiose qu'autoritaire. On pense bien sûr avant tout aux grands tableaux d'architecture inspirés par les réalisations ou les projets d'architectes hitlériens — tel, entre autres, *Intérieur*, 1981 (287 x 311 cm, Amsterdam, Stedelijk Museum), qui reprend directement la Salle des mosaïques de la Chancellerie du Reich construite par Speer. Ces tableaux ont été parfois violemment critiqués dans la mesure où ils réactiveraient l'effet «dictatorial» de la perspective monumentale, élément fondamental de l'architecture totalitaire visant à subjuguer les individus pour les fondre en masse[10]. Récemment encore, on a pu s'interroger sur la «nostalgie» dont ces œuvres seraient la marque[11].

La question en effet mérite d'être posée car elle met en cause directement les enjeux du travail artistique paradoxal de Kiefer. Ceux-ci apparaissent clairement dès lors que les grands bâtiments de l'architecture hitlérienne sont associés au thème du «peintre inconnu». Kiefer en donne de très nombreuses versions dans les années 80 en installant une palette de peintre au cœur d'un bâtiment nazi — qu'il s'agisse, entre autres, de la *Cour de la Chancellerie du Reich*, 1983 (Berlin, Collection Struher)

ou du *Hall du Soldat*, 1982 (Londres, Collection Mrs. Mel Morris, aquarelle) dont la présentation reprend exactement une image du projet de Wilhelm Kreis. Sans revenir sur le fait que cette mise en relation d'une palette de peintre et d'une architecture nazie correspond remarquablement à la pratique des arts de la mémoire consistant à placer une *image* inhabituelle dans un *lieu* connu, on identifie aisément l'enjeu de ce rapprochement dans la version du thème où l'architecture reprend à l'identique une photographie réalisée en 1935 d'un des deux «Temples des héros nordiques de la Garde éternelle[12]». Construits à Munich en 1935 par l'architecte Paul Ludwig Troost, ils servent alors de cadre à la cérémonie la plus sacrée du rituel national-socialiste : la commémoration de la mort des vingt-trois compagnons de Hitler lors du putsch avorté de 1923 qui deviennent, à partir de 1933, les martyrs du renouveau national. Comme le déclare encore Goebbels en 1943, «ces temples ne sont pas des caveaux mais une Garde éternelle. Ils sont là pour l'Allemagne et veillent sur notre peuple[13].» Ce contexte permet de reconstituer assez clairement la stratégie de Kiefer dans les tableaux qu'il consacre au thème du «peintre inconnu». D'abord, le «peintre inconnu» désigne, incontestablement, Hitler lui-même puisque celui-ci avait en effet imaginé d'être peintre — donnée importante dans la propagande et l'idéologie du régime[14] — et que la phraséologie nazie pouvait conjointement le désigner comme le «Soldat inconnu», ressuscité d'entre les morts de la Première Guerre mondiale pour apporter le «nouveau Reich[15]». Plus profondément, Hitler est le «peintre inconnu» dans la mesure où la théorie hitlérienne du pouvoir assimile étroitement le Führer à un artiste. Comme l'a en effet montré Éric Michaud, loin d'être seulement un outil exploité par la propagande national-socialiste, l'activité artistique et son prestige sont au cœur du projet politique nazi qui se pense comme une véritable entreprise artistique dont Hitler est le créateur suprême, l'«artiste des artistes» qui façonne le peuple allemand[16]. C'est à ce titre qu'en 1931, dans son «Combat pour Berlin», Goebbels peut écrire : «La masse n'est pour nous qu'un matériau informe. Ce n'est que de la main de l'artiste que, de la masse, naît un peuple et, du peuple, une nation.» En 1929, dans son roman *Michael*, il écrivait déjà : «L'homme d'État est aussi un artiste. Pour lui, le peuple n'est rien d'autre que ce qu'est la pierre pour le sculpteur. Le Führer et la masse, cela ne pose pas plus de problèmes que le peintre et la couleur.» Dans un tel contexte, Troost peut estimer que les «constructions du Führer», directement supervisées par Hitler qui en fournit parfois les premiers schémas, constituent «l'autoreprésentation des puissances de Kultur les plus originelles[17]».

Le travail auquel se livre Kiefer peut dès lors se décrire assez clairement : à partir d'une recherche de type archivistique (qui lui permet de retrouver par exemple la photographie des Temples des héros nordiques), il change l'*image* installée dans le *lieu* architectural (la palette du peintre remplace les cercueils à ciel ouvert) et condense ainsi visuellement le culte nazi de l'art et de la mort. Le thème revient d'ailleurs à

plusieurs reprises dans son œuvre — tel le livre *Kyffhauser*, 1980, où, sur la photographie d'une stèle dédiée au soldat inconnu, le mot «soldat» est biffé pour être remplacé par «peintre»; tel aussi le tableau *Néron peint*, 1974 (Munich, Staatsgalerie Moderner Kunst), qui désigne sans ambiguïté le dictateur-artiste comme l'auteur d'un art de mort et de destruction. Une des œuvres les plus abouties sur ce thème est sans doute le tableau réalisé en 1983 et intitulé *Sulamite*. L'œuvre condense en effet paradoxalement, selon le même principe mnémonique, deux références dont la mise en relation est particulièrement inhabituelle. Le nom Sulamite fait à la fois allusion à la fiancée (brune) du *Cantique des cantiques* et au célèbre poème de Paul Celan, *Fugue de mort* (*Todesfuge*), où la Juive Sulamite, aux cheveux de cendre, est la contrefigure de Margarete, l'Aryenne aux cheveux d'or[18]. Dans le tableau, Sulamite est représentée métaphoriquement par les sept flammes installées au fond de la perspective, au centre du tableau, allusion évidente au chandelier à sept branches du Temple de Jérusalem. Mais, conjointement, le lieu architectural du tableau constitue aussi une allusion puisqu'il s'agit d'une citation visuelle de la crypte funéraire du Hall du soldat construit vers 1939 par Wilhelm Kreis. Par cette condensation, comme l'a très justement mis en valeur A. Huyssen[19], Kiefer transforme un espace consacré par le national-socialisme au culte de ses morts en mémorial des victimes de l'Holocauste; et, de façon plus précise encore, la construction autoritaire de la perspective dévoile la visée génocidaire du nazisme dans ses propres lieux mémoriaux.

L'analyse du travail de Kiefer pourrait (et devrait) se continuer, pour mettre en particulier en lumière la façon dont, à force de reprises, d'entrelacements de thèmes et d'images se développant entre livres, tableaux, gravures, sculptures et autres pratiques artistiques, il élabore une véritable combinatoire où se construit progressivement une mémoire hautement personnelle du passé politique, culturel et artistique de l'Allemagne. Les limites de cette communication invitent cependant plutôt à revenir à ses toutes premières œuvres, les séries de photographies intitulées *Occupations* et *Symboles héroïques*. Comme on l'a dit, il s'agit manifestement de provocations, mais les titres que leur a donnés Kiefer montrent qu'elles ne sont pas gratuites et s'inscrivent pleinement dans ce qui a constitué la première phase de son projet artistique. Loin d'être en effet une invention de Kiefer, la formule *Symboles héroïques* est une citation du titre d'un article paru en 1943 dans un journal de propagande, *L'Art dans l'Empire allemand*, paru de 1937 à 1944[20]. Robert Scholz y exaltait l'efficacité de l'art pour aider la nation allemande «dans la plus puissante bataille de son histoire», et il n'est pas indifférent que ce théoricien nazi utilise par ailleurs Wagner pour porter l'art au rang de religion[21]. Le titre *Occupations* est plus significatif encore car le terme allemand de *Besetzungen* condense plusieurs sens possibles. *Besetzung* désigne en premier lieu une opération d'occupation militaire, ce qui s'accorde bien avec les photographies où Kiefer fait le salut nazi dans des lieux naguère occupés par l'armée allemande.

Besetzung désigne aussi la distribution des rôles au théâtre, ce qui s'accorde bien avec les photographies où Kiefer, vêtu en soldat allemand, semble répéter dans son atelier le rôle qu'il s'apprête à endosser à l'extérieur, sur la place publique. Mais *Besetzung* possède également une troisième signification, qu'on ne saurait dissocier des deux premières : dans le vocabulaire freudien, le terme, traduit en français par «investissement», se retrouve, sous sa forme renforcée *Überbesetzung*, au centre du travail de deuil, le «surinvestissement» de l'objet perdu accompagné par un manque d'intérêt pour le monde extérieur permettant de «tuer le mort[22]».

Peu importe, à ce registre, de savoir que Kiefer connaissait l'acception freudienne du terme *Besetzung*. Ce qui compte, c'est d'entendre ce que suggèrent, dans son œuvre, les résonances de ce terme lui-même : du début des années 70 au début des années 90, en ne manifestant que très peu d'intérêt pour les débats en cours dans la société allemande contemporaine, en s'intéressant exclusivement à des thèmes et à une imagerie se rattachant à un passé allemand proche ou lointain, en surinvestissant en particulier l'imagerie nazie au point de commencer par en mettre en scène l'abjection dans son propre corps, Kiefer s'est livré, à travers son travail sur la mémoire, à un travail de deuil.

Une question cependant ne manque pas dès lors de se poser : de quoi, de quel passé Kiefer ferait-il le deuil dans ces années-là ? La cohérence de ses thèmes et les entrelacements qui se tissent progressivement entre eux suggèrent qu'il ne s'agit pas seulement du passé récent, national-socialiste. Les œuvres qui l'évoquent directement ne sont d'ailleurs pas les plus nombreuses. Au-delà de ce passé récent, c'est de la culture allemande elle-même qu'il travaille à faire le deuil — de cette *Kultur* où la tradition allemande a vu une donnée constitutive de l'identité nationale, la *Kultur* en tant qu'elle a été une légitimation du nazisme, que le nazisme l'a «réalisée». Il ne s'agit évidemment pas de penser par là que le national-socialisme serait un produit, une conséquence de cette *Kultur*, mais qu'il a effectivement, comme le prétendaient eux-mêmes les nationaux-socialistes, actualisé dans l'histoire le mythe de la *Kultur*. L'histoire a dès lors, aux yeux de Kiefer, contaminé le mythe lui-même qui ne peut plus, contrairement à ce que proposent certaines interprétations spiritualistes de son œuvre, ni sauver de l'histoire ni la racheter[23]. De nombreuses œuvres attestent que l'art et le mythe ne peuvent apporter salut ou rédemption — telle, entre autres, dans le tableau intitulé *Icare - Sable de la Marche*, 1981, la palette en vol qui n'est pas détruite par les feux du soleil, mais par ceux de la guerre, de la terre, du *Land*. De même, quand, dans le tableau intitulé *Notung*, 1973 (Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen), Kiefer représente l'épée de Siegmund, le fils d'Odin, plantée dans le sol de son propre atelier, la référence au mythe et à Wagner est contaminée dans la mesure où le national-socialisme se l'était déjà approprié : le premier livre de *Mein Kampf* s'achève sur l'évocation du brasier «de la flamme ardente duquel sortirait

un jour l'épée qui rendra au Siegfried germanique la liberté et à la nation allemande la vie» et, en 1933, la propagande diffuse une affiche représentant Hitler habillé en Siegfried, le fils de Siegmund, qui, après qu'Odin a brisé Notung, fabrique l'épée qui doit tuer le dragon[24].

Pour reprendre une formule de Jean-Pierre Lefebvre à propos de la poésie de Paul Celan, l'art de Kiefer apparaît ainsi non comme un «art de l'après Auschwitz» — ce qui est plutôt la pratique de ses contemporains — mais comme un «art d'après Auschwitz» (selon Auschwitz, en fonction d'Auschwitz) : il montre qu'«aucune image ne peut faire écran, masquer Auschwitz, [qu'] aucune image n'échappe au fil tiré du voile de mémoire et de pensée que le poète a derrière les yeux[25].» Un tableau célèbre confirme la force de cette conscience. Dans *Héros de la spiritualité allemande*, 1973 (307 x 682 cm), à l'exception significative de Frédéric II, les flammes éternelles et les noms manuscrits par Kiefer célèbrent exclusivement des artistes, poètes et musiciens (dont Beuys et Wagner). L'œuvre semble donc, pour une fois, se réconcilier avec la tradition de la culture allemande. Pourtant, renforçant les échos que fait entendre le titre même du tableau qui évoque d'autres «héros» autrement sinistres, c'est la présentation même du lieu où sont célébrés ces héros qui, par sa perspective fortement affirmée, autoritaire, évoque irrésistiblement les architectures national-socialistes sur lesquelles travaille simultanément Kiefer. Ainsi, même là, dans l'atelier du peintre dont le tableau élabore une image grandiose, la représentation ne peut pas ne pas passer par un «cadrage» de type nazi. Jusque dans son atelier, l'artiste (allemand) ne peut pas concevoir la culture et la spiritualité (allemandes) sans recourir à un mode de présentation irrémédiablement connoté par le national-socialisme (allemand).

Ce travail de deuil par rapport à la *Kultur* sous-tend également la conception du livre que Kiefer consacre en 1976 à Martin Heidegger — dont on sait l'engagement national-socialiste au début des années trente. Après une couverture comportant seulement un portrait photographique du philosophe, le livre présente une série de photographies montrant une installation dans l'atelier du peintre, photographies sur lesquelles a été peint un énorme cerveau, qui est évidemment dans ce contexte celui de Heidegger. Au fur et à mesure que tournent les pages, le noir envahit la représentation jusqu'à recouvrir le cerveau et ne plus donner à voir qu'une matière noire, épaisse, qui rappelle les pages d'autres livres où elle représente, par exemple, la terre brûlée du district de Buchen (1974). Telle serait la «leçon» à retenir de la pensée du philosophe dont Kiefer a par ailleurs inséré le portrait dans cette généalogie de la *Kultur* que constituent *Les Chemins de la Sagesse du monde - La Bataille d'Arminius*.

Il est, dans ce contexte, très frappant de constater la transformation qui se fait jour dans l'iconographie de Kiefer et le mode de présentation de ses œuvres à partir des années 1993-1995. Sans vouloir expliquer le développement d'une œuvre par ses circonstances extérieures, force est de constater que le début des années 90 correspond

à des changements assez radicaux de ces circonstances, puisqu'il marque à la fois la réunification de l'Allemagne et l'installation de Kiefer en France. Par ailleurs, après une exposition à New York intitulée *Vingt ans de solitude* qui comprenait entre autres un empilement de toiles comme jetées au rebut et transformées ainsi en quasi-sculpture, Kiefer interrompt pendant trois ans son activité artistique et, quand il expose à nouveau, les thèmes comme l'aspect de ses œuvres ont connu une mutation manifeste. Non seulement la germanité des sujets traités a disparu au profit de thèmes plus universels ou cosmiques, mais la figure humaine — en fait, celle de l'artiste lui-même — est maintenant souvent présente dans la représentation et, de façon tout aussi significative, le mode de présentation de ses tableaux est radicalement différent. S'il conserve des dimensions monumentales, Kiefer ne recourt plus à la mise en scène autoritaire d'une perspective dictatoriale; il exploite au contraire pleinement la planéité d'une surface très matérielle — cet effet étant renforcé, dans les «paysages», par l'abaissement de l'horizon et la réduction conjointe de la présence de la terre au profit de l'immensité du ciel. L'ensemble cohérent de ces transformations suggère que le travail de deuil a été accompli.

Kiefer n'en a pas pour autant fini avec la mémoire sur laquelle il a travaillé pendant ses vingt premières années «de solitude». Cette mémoire est désormais construite, constituée; elle est en quelque sorte archivée, comme le montrent entre autres les œuvres exposées à Madrid en 1998. L'immense tableau (465 x 940 cm) *Sternen-Lager IV* (*Dépôt d'étoiles IV*) est, de ce point de vue, particulièrement significatif. L'architecture est celle, très vaste, des caves de l'atelier de Barjac où Kiefer entrepose les matériaux et les résidus de son œuvre (objets manufacturés, plantes séchées, matières diverses), soigneusement rangés comme le sont, à l'extérieur, les tableaux achevés ou en cours de gestation pluri-annuelle. Tout en constituant donc la mémoire de l'œuvre de Kiefer, ces caves conservent des matériaux pour des œuvres à venir. Elles sont une forme d'archives de l'œuvre passé et à venir, comme le suggèrent les numéros de classement clairement lisibles sur les diverses étagères. Ceux-ci font allusion, comme dans *Chute d'étoiles*, 1998, à la classification numérique propre à l'astronomie où ils désignent à la fois la distance, la couleur et la masse des étoiles; ils contribuent à faire de cette représentation des caves de l'artiste une image du magasin intérieur de son œuvre, en accord avec ses nouveaux thèmes cosmiques et avec la présence, accrochée à la voûte, d'une forme géométrique bien reconnaissable, celle du polyèdre présent dans la *Mélancolie* de Dürer, également utilisé par Kiefer dans *Au commencement*, 1998, et *À partir de là*, 1998. Mais l'interprétation ne saurait s'en tenir à ce premier registre, manifeste, de sens. Étant donné la spécificité antérieure du travail de Kiefer et même si l'allusion n'a pas été délibérée de sa part, le titre de l'œuvre, écrit comme toujours sur la surface même, *Sternen-Lager I*, suscite d'autres échos, ceux des *Lager* où les nazis travaillaient la solution finale : les camps de la mort. *Sternen-Lager*, non plus *Dépôt*

d'étoiles mais *Camp d'étoiles*. Cette présence latente de la mémoire du nazisme est confirmée, explicitée presque par le retour de la perspective dictatoriale. Devenus innombrables dans la profondeur, les numéros ne sont plus dès lors seulement ceux des classifications astronomiques, ce ne sont plus seulement des numéros d'archives; ils rappellent les numéros que les Juifs portaient, tatoués sur le bras, avant de disparaître dans les chambres à gaz et les fours crématoires.

Sternen-Lager IV constitue de ce fait l'allusion la plus directe à Auschwitz que contienne tout l'œuvre de Kiefer. Le travail de deuil auquel il s'est livré dans les années 70-80 a permis que la mémoire d'Auschwitz soit désormais inscrite, assumée, au cœur d'un bâtiment qui est à la fois le bâtiment de mémoire de son œuvre et le magasin, la réserve de son travail à venir, comme le suggèrent d'autres versions du *Dépôt d'étoiles* (*Sternen-Lager II* et *III*) où le motif prend la forme d'un entassement de livres gigantesques s'élevant, flottant presque dans l'air, qui rappellent en les transformant les lourdes toiles entassées en 1991 pour *Vingt ans de solitude*.

1. Sur les arts de la mémoire et leur longue histoire, cf. Frances Yates, *L'art de la mémoire*, traduction Daniel Arasse, Paris, 1975 (Londres, 1966).

2. Sur l'*Ad Herennium* et sa diffusion, cf. Yates, *op. cit.*, p. 18 et suiv. et 62 et suiv.

3. Sur ce point très étudié, voir en particulier Andreas Huyssen, «Anselm Kiefer. The Terror of History, the Temptation of Myth», dans *Twilight Memories*, Londres, 1995, p. 226-227 (première publication dans *October*, n° 48, printemps 1989, p. 25-45) et *German Art from Beckmann to Richter*, Cologne, Eckhart Gillen, 1997.

4. Cf. Huyssen, *op. cit.*, p. 214.

5. Cf. Thomas McEvilley, «Communion and Transcendance in Kiefer's New Work: Simultaneously Entering the Body and Leaving the Body», *Anselm Kiefer. I Hold All Indias in my Hand*, Anthony d'Offay Gallery, Londres, 1996, p. 1.

6. Sur le sens personnel à donner à ces provocations, voir plus loin. Il convient de souligner que Kiefer renonce ensuite à se représenter dans ses œuvres et que l'image de son corps ne réapparaît, abondamment, que dans les années 90, dans un contexte radicalement transformé.

7. Cf. Mark Rosenthal, *Anselm Kiefer*, Chicago-Philadelphie, 1987, p. 35.

8. Sur les connotations de titres comme, entre autres, *Märkische Heide*, 1974 (Eindhoven, Van Abbemuseum) ou *Wege : Mäckische Sand*, cf. Rosenthal, *ibidem*.

9. Sur le très vaste thème de la place de la nature et du paysage dans la culture et l'art allemands depuis le Romantisme, cf. en particulier le catalogue de l'exposition *The Romantic Spirit in German Art 1790-1990*, sous la dir. de Keith Hartley, Henry Meyric Hughes, Peter-Klaus Schuster et William Vaughan, Édimbourg, 1994.

10. Pour une bonne analyse de l'effet exercé par ces œuvres et leurs enjeux, cf. A. Huyssen, *op. cit.*, p. 220 et suiv.

11. Cf. Philippe Dagen, *Le Monde*, novembre 1999.

12. Cette photographie est reproduite dans Éric Michaud, *Un art de l'éternité. L'image et le temps du national-socialisme*, Paris, 1996, ill. 24, p. 113.

13. Cité par Michaud, *op. cit.*, p. 114.

14. Cf. Michaud, *op. cit.*, p. 53 et suiv.

15. Cf. Richard Euringer, *La Passion allemande*, cité par Michaud, *op. cit.*, p. 103-104.

16. Cf. Michaud, *op. cit.*, p. 49 et suiv.

17. Pour ces citations, cf. Michaud, *op. cit.*, p. 15, 16 et 114.

18. Paul Celan, *Choix de poèmes réunis par l'auteur*, traduction et présentation par Jean-Pierre Lefebvre, Paris, 1998, p. 52-57. Le thème de Margarete/Sulamite revient souvent chez Kiefer au début des années 80 et il faut souligner par ailleurs que les titres de nombreuses œuvres de Kiefer font référence aux poèmes de Paul Celan qui constituent, selon l'artiste, un de ses livres de chevet.

19. Cf. Huyssen, *op. cit.*, p. 226-227.

20. Cf. Nan Rosenthal, *Anselm Kiefer. Works on Paper in The Metropolitan Museum of Art*, New York, 1998, p. 20.

21. Cf. Michaud, *op. cit.*, p. 162-163; voir aussi p. 121-122.

22. Nan Rosenthal, *op. cit.*, p. 15, fait allusion à ce sens sans en tirer des conséquences particulières. Sur l'«investissement», cf. Jean Laplanche et J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, 1967, sous la dir. de Daniel Lagache, pp. 211-215, 470-471, 504-505.

23. Cf. Huyssen, *op. cit.*, p. 210 et suiv. et 228.

24. L'affiche est reproduite dans Michaud, *op. cit.*, p. 92.

25. J.-P. Lefebvre, dans Paul Celan, *op. cit.*, p. 19-20.

BERLIN AS AN URBAN ARCHIVE
THE INSTITUTIONALIZATION OF NATIONAL MEMORY IN MONUMENTAL PROJECTS SINCE 1989

PETER CARRIER

Peter Carrier enseigne au Département de sciences politiques de l'Université libre de Berlin. Auteur de «Places, Politics and the Archivisation of Modern Memory in Pierre Nora's *Les lieux de mémoire*», dans *Memory and Method*, dirigé par S. Radstone (Berg, 1999) et de «Monumentalising the Nation? The 'Monument for the Murdered Jews of Europe' in Berlin, 1988-1998», dans *Borec* (Slovénie), ainsi que de «National Reconciliation. Mitterrand, Chirac and Commemorations of Vichy, 1992-1995», dans *National Identities* (janv. 2000).

Since 1989, and in particular since 1991 in anticipation of the transfer of government from Bonn to Berlin, federal and regional states and local associations in Germany have committed themselves to several memorial projects designed to sustain memories of the National Socialist or Communist dictatorships. The renaming of streets, the opening of museums, the introduction of annual memorial ceremonies and the building or restoration of monuments have all drawn commemorative representations into the centre of political reflections on national "identity," conveyed in particular via the mass media. The new capital city has acquired considerable symbolic significance in the Federal Republic, where the "symbolic uses of politics"[1] and, more pertinently, the "political use of symbols," had previously been frowned upon in reaction against a legacy of pompous monuments left by the two dictatorships. Should we interpret the proliferation of memorials since 1989 as a welcome recognition, in the 1990s in the symbolic centre of the nation, of crimes committed by the state, or as cause for concern—a reversal of the traditionally decentralist practice and public mistrust of collective symbols between 1945 and 1989?

Many of the most controversial projects initiated since unification have been artistic monuments. Unlike memorial museums *(Gedenkstätten)*, which traditionally combine a permanent exhibition and research facilities on a historically significant site, monumental sculptures or plaques are essentially symbolic and only incidentally pedagogical. Insofar as the 1990s were marked by a proliferation of symbolic monumental sites, we may define the present status of Berlin as an urban archive subject to a process of institutionalization, sustained by the complementary though often conflicting interests of artists (who produce art), historians (who direct museums and comment on sites) and politicians (who commission monuments and arbitrate in decision-making processes).

Some of the most well-known memorials recalling the Second World War and erected since 1989 include: the Steglitz mirror monument in memory of deportations, consisting of a mirror, wall, text and documentary images (1995); the Grünewald railway station monument recalling deportations (1998); the Bebelplatz book burning monument (1993); a Monument for the Activity of Jewish Citizens in Koppenplatz (1995); the Monument for External Concentration Camps in Sonnenallee (1994); the Bayerischer Platz monument drawing attention to everyday consequences of anti-Semitic legislation (1993); the memorial for shot deserters of the Wehrmacht (project initiated in 1999); and the Missing House monument in the Große Hamburger Straße (1990). These sites are complemented by rituals including speeches, wreath-laying, guided tours, readings and artistic happenings. They also stand in the vicinity of, and may therefore be understood in conjunction with, monuments erected during the 1990s which give sense to the second (Communist) dictatorship in Germany and to postwar national division. This second representative category of monuments of

the "new" Federal Republic memorializing the German Democratic Republic includes: the memorial to political prisoners and victims of persecution in the GDR (1998); a Monument of German Unity (under discussion since November 1998); a monument of horses galloping through the wall at the Allies museum (1998); the Invalidenpark Monument of the wall (1998); and the Checkpoint Charlie monument consisting of photographs of an American and a Soviet soldier (1999). Both these groups of post-1989 monuments, commemorating either events of the Second World War or the period of national division during the Cold War, stand alongside a further two categories of monuments commemorating the Second World War: those built in memory of resistance members before 1989 in the Federal Republic; and anti-fascist monuments built in the GDR, many of which remained intact after 1989, including the Soviet war memorials in Tiergarten and Treptow Park.

One could also define monuments according to formal categories: those marking "authentic" historical sites; those bearing no relation to their site but relying on formal, aesthetic expression; those which were *once functional* and are now purely symbolic, such as remains of the wall or the former East German parliament building, which has stood empty since 1990; or those which were designed for a specific function in the future but whose function remains symbolic, such as the Jewish Museum, which was opened to the public in 1999 as an architectural site but will be inaugurated as a museum with exhibitions only in 2001. All these categories of monuments are connected insofar as they recall either the catastrophe of the Second World War or its historical consequences, including national division, dual statehood, two official cultural representations of National Socialism (in East and West Germany), and the Communist dictatorship.

However, almost all these monuments are "small," referring to local historical detail on authentic sites. We may identify a further category of monument which is "big"—not only in its physical dimension, of course, but which possesses "big" social cogency, that is, which is meaningful to the largest possible section of society. Such monuments acquire symbolic significance via a process of projection from outside by cultural and political elites: journalists, art critics, intellectuals, politicians, and representatives of associations and educational institutions. There exist at least four such monuments in Berlin: the Neue Wache monument (1993); the central "Monument for the Murdered Jews of Europe," popularly known as the "Holocaust Monument"; the Berlin Wall Memorial (1998); and the central memorial of the workers' revolt in East Berlin on June 17, 1953 (2000). These are all "national" monuments sharing the organizers' and public's expectation that they represent "German" memory. Since no single monument can fulfil such a condition, however, they have all become the object of dispute. Disputes over commemorations and historical artifacts evoking memories of two dictatorships in Berlin have in fact occurred so

frequently that it is possible to interpret this city as an urban archive or backdrop not only of history, but also of *present-day* perceptions of the Second World War in Germany, expressed in relation to both the historical significance of the commemorated event and the formal artistic complexity of the sites. The urban landscape may thus be interpreted in two ways: either as a network of pedagogical symbols "encoding" historical meanings in stone and encountered principally by tourists; or as a focal point of dispute, giving rise to public negotiation of the very means by which history may be transmitted to future generations via the medium of monuments.

Institutional Approaches to Art: the "Holocaust Monument"

The long duration and emotional nature of the debate over the "Holocaust Monument" offers a remarkable but characteristic example of the process by which national memory has been institutionalized in Germany since 1989. The ultimate solution to the debate was implemented by members of parliament in June 1999. However, the debate itself illustrates the way in which art as an institution in its own right, in similar fashion to other forms of historical transmission such as documentary film, journalism, historical writings and the law, became a central issue and a legitimate yet ill-defined medium of commemoration. The interaction of politicians, artists and architects on the basis of public monuments reflects a process of institutionalization comprising (first) the formation of organizations or social groups representing specific interests and (second) the more diffuse, but no less significant "typification of habitualized actions"[2] with respect to public art.

The project to build a central Holocaust Monument was initiated in 1988 by the association Perspektive Berlin. Elaborate institutional measures were designed to resolve dispute and establish consensus: petitions, signatures and donations were collected by associations, followed by a series of artistic competitions, parliamentary debates, discussion at the Enquete-Commission and the intervention of chancellors Helmut Kohl and Gert Schröder. The cancellation of the first competition in 1995 due to a lack of consensus over the short-listed models led to the introduction of additional institutional measures to build social consensus: three conferences involving over ninety experts and politicians in 1997, exhibitions of blueprints and models of monuments submitted in each competition, a series of six public hearings with the artists and architects early in 1998, meetings organized by church and political associations, as well as a series of sittings of the parliamentary cultural committee devoted to the monument in 1999. Following the inconclusive outcome of the second competition in 1998, when neither the jury nor critics could agree on one of the four short-listed models, proposals were made to retain a modified version

of Richard Serra's and Peter Eisenman's model, a field of columns between 0.5 and 7.5 metres in height, reduced from a total of 4000 to 2700. Moreover, all of the proposed modifications transgressed the initial principle of an abstract, purely sculptural monument by adding an institutional organization: Steven Spielberg's collection of witness accounts on video, known as the "Survivors of the Shoah Visual History Foundation" (proposed by Michael Naumann), a Holocaust museum (Lea Rosh), a University for Jewish Studies (Andreas Nachama), or a building containing a library, a branch of the Leo Baeck Institute and a research centre (Naumann/Eisenman). The final decision in June 1999 to complement Eisenman's abstract model with an information centre continued this trend towards the renunciation of an artistic monument in favour of a site linked to information and research facilities including oral and scientific documentation. The pure monument, an aesthetic medium *of* history, was thus complemented with pedagogical information *about* history and about other memorials situated on authentic historical sites in and around Berlin. The addition of an information centre also ensured institutional control over the artistic element of the monument. Its meaning could no longer be governed by aesthetic laws alone. Under the control of the foundation *Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas,* represented by members of parliament, associations, the Berlin Senate, the Jewish community and directors of existing historical memorial museums, the monument's meaning could be explained by "topping up" art with scientific knowledge. If necessary, such explanations could also be modified over time with respect to changing circumstances and contemporary historical understanding.

The reliance on institutional organizations for the implementation of this project testifies to a mistrust of art as a pedagogical medium of history. This clash between art and political institutions was provoked by the first petitions for the monument and in parliamentary debates. Petitions of the association Perspektive Berlin from 1988 called for a *national* monument as a "duty for all Germans in East and West,"[3] and thus burdened a single object with an incommensurable political task. A decision on this monument was delayed by confusion, in particular among politicians, over the political function of art, over the attempt to recognize each victim group individually while also remembering *all* victims, over the insistence on the need for social consensus (with respect to both the form and the site of the monument), and over the procedure required to reach a decision.

By insisting on an artistic monument and thus delegating responsibility for commemoration to artists and architects, campaigners burdened artists with the political responsibility of fulfilling conditions appealing for a central, national, monument. Moreover, petitions named a debt (of *memory)* and a form of penance (the construction of a *monument*[4]) which were incongruent. The expectation that a monument guarantees memory or expiates crimes effectively displaced the object of guilt from the real

crimes of previous generations to the apparently criminal lack of a monument. Patterns of argument established in petitions, evoking promises bordering on religious redemption if the condition—the construction of a monument—were fulfilled, were later echoed in the first parliamentary debate of May 1996. Here, members of parliament spoke of the moral purpose and historical pedagogical values of art, but refrained from describing how this should be implemented. Rupert Scholz of the Christian Democratic Union (CDU) pleaded for a monument which would expose and make people aware of "the primary causes of the crime against the Jewish people,"[5] and Anton Pfeifer (CDU) supported the project as a symbolic reinforcement of "fundamental values of freedom, justice, solidarity."[6] Six out of the ten participants in this debate emphasized the necessity of an artistic monument while simultaneously denying their personal competence in aesthetic matters. Scholz insisted on the "artistic autonomy of the jury,"[7] Burkhard Hirsch of the Freie Demokratische Partei (FDP) disclaimed any "state-ordained creation,"[8] and Ludwig Elm, Thomas Krüger, Anton Pfeifer and Cornelia Schmalz-Jacobsen underscored the necessity of art in spite of their incapacity to judge or prescribe the final model. The instigators Lea Rosh and Eberhard Jäckel likewise called explicitly for a monument while denying their personal competence in the field of art.[9]

On the one hand, the reserve of organizers, and the reluctance of politicians to exercise their representative prerogative by voting on the monument issue in 1996, was politically motivated. Multiple agents and institutions—three joint organizers and sponsors, public competitions, conferences and exhibitions—had been engaged in order to maintain the *plebiscitary* nature of the decision-making procedure, designed to secure a general public consensus over the sculptural model itself without the mediation of political institutions. Similar principles were reiterated in the parliamentary debate of June 1999, when Volker Beck and Wolfgang Gerhardt claimed that only a purely sculptural monument open to multiple interpretations would be free of dogma and thus be "democratic."[10] On the other hand, the emphasis on the necessity of an artistic monument, delegating to artists and architects the decision over its form, fuelled a misunderstanding of art as a field of practice inaccessible to ordinary people or politicians. If organizers and members of parliament genuinely possessed no competence in the field of art, why did they adhere to the convention of a monument and refuse to yield to public demands for alternative forms of commemoration? Their delegation of responsibility for the design of the monument to artists and architects corresponds to a convention based on the strict division of labour between art and politics. And their insistence on the interdependence of art and politics, despite the refusal to acknowledge overlapping competences in each field, testifies both to a reluctance to bear direct responsibility for the project and to the mystification of the task of transmitting historical facts of the genocide. "We

should all take particular care," declared Burkhard Hirsch, "to prevent this monument from becoming an object of political dispute."[11] Yet such efforts to neutralize the explosive nature of this project by relegating it to the apparently unpolitical sphere of public art also appear to have been politically motivated; they served to politicize the role of art as a seemingly apolitical—and therefore more credible—medium for the transmission of historical knowledge and moral values.

Artists and architects likewise responded to the challenge of designing a monument under conditions established in petitions by submitting not only blueprints and scale models but also written justifications of their works. These verbal supplements to the models were issued in the form of press releases, exhibition panel notes, interviews and statements at public hearings. Creations were delivered together with critical arguments expressed in historical and political terms beyond the formal language of art and architecture. Striking here, particularly following the second competition of 1997, is the way in which artists and architects solicited individuals and the state to *use* the monument rather than to merely contemplate it visually, and how each artist understood the project as the basis of a symbolic contract between the state, artist and public—between a commissioning agent, a commissioned agent and their audience. The field of 2700 columns by Eisenman, for example, was justified as a means to isolate visitors in order to arouse a sense of disorientation or fear; the proposals of Daniel Libeskind and Gesine Weinmiller were said to offer an open space in which to rest, reflect and talk; and Jochen Gerz's model, inviting each visitor to write down an answer to the question "why?", aimed to involve the public in the active ritual usage and construction of a necessarily incomplete monument.[12] Each of these models thus prescribed a specific type of sociability: radical isolation, casual public communication, and formal written testimony.

The short-listed models likewise projected very different assumptions about the state. Libeskind described his model as a "gateway to the governmental zone," a monument which is "supportive of the state."[13] In contrast, Eisenman claimed that his model left no area free for ritual wreath-laying ceremonies, and therefore resisted state appropriation.[14] According to Eduard Beaucamp, this model "prevents inappropriate collective mourning rituals, public demonstrations, representative state occasions"[15]—a function nevertheless revised in 1998 when Eisenman agreed to reduce its size, and add trees, coach parking and an information centre. Finally, Gerz attempted to displace responsibility for the creation of the monument from the artist and the state to the public by requesting it to compose a collective text inscribed onto the concrete base of the site. He brought into question the traditional distinction between the roles of the commissioning authorities (association, federal and city governments) and the commissioned work of art carried out by an artist for a passive audience. The invitation to answer the question "why?" not only delegated creative

activity to the audience, but also demonstrated the freedom of contemporary artists to work for commissions which do not predetermine the content or form of the work, a contractual relationship which Gerz defines as a "non-commission."[16]

These monument plans were not designed to represent or embody national memory. As urban "archives," their signification derives partially from formal qualities and primarily from the context of their production and reception, that is, from their function as focal points of an ongoing process of dialogue about the monument taking place between the public, artists, and intellectual and political elites. Although organizers conceived this monument as a definitive gesture of collective symbolic reparation, artists' responses and the debate itself were inconclusive, and therefore induced the public to participate in both its production and reception. The debate over the Holocaust Monument exemplifies the misunderstanding of monumental art within political institutions and the disregard for the political limitations of art as an institution in its own right. The insistence on the interdependence of politics and memory, and of political and aesthetic forms of representation—illustrated by the term *national monument*—burdened both artists and political representatives with means of expression beyond their respective fields of competence.

The history of the emergence of this monument also illustrates how attempts to voluntarily institutionalize political, moral and scientific interests on the basis of a monument were fraught with confusion and contradiction. Interest groups associated with the monument were initially not stable or disciplined. The call for donations by the citizens' action group Perspektive Berlin was unsuccessful. There were a number of turncoats. Walter Jens, former president of the Academy of Arts and member of the competition jury, later became one of the fiercest critics of the project. James Young, who once pleaded for the suspension of monuments in favour of dialogue about them, became a key advocate of the project. Only later did the writers Walter Jens, Gyorgy Konrad and Martin Walser form a coherent "interest group" in opposition to the monument, although they spoke as individuals and not on behalf of a group. Michael Naumann, who spearheaded the cultural policy of the Social Democratic Party during the general election campaign of 1998, first appealed for the cancellation of the project but subsequently, once elected as State Minister for Culture following the victory of the SPD in September that year, led the contest to establish a compromise solution in favour of the monument. He did this by engaging state decision-making apparatus: by seeking consensus between the three organizers (citizens' action group, the Berlin local government, federal government), by appointing the parliamentary committee as deliberator, by effectively "privatizing" negotiations behind closed doors out of the public eye, and by agreeing to add an information centre to the monument in order to integrate it into the existing network of memorial museums and thus ensure its pedagogical function in conjunction with museums and educational establishments.

What significance does this monument have for the memory culture of the newly united Germany? The journalist Bernhard Schulz and the writers Jens and Konrad sought the meaning of this monument in its form, although none of the approximately 550 blueprints won outright approval. Others, like Walser, Naumann and the late Ignatz Bubis, president of the Council of Jews in Germany, sought the meaning of the monument in its moral and political expediency, although political groupings were divided and in flux. Instead, I believe that this monument can be best understood by exploring the way in which it illustrates the interaction between symbolic sites and politics. The way in which people talk about the monument may illustrate this point. First, the very term "national monument" is a misnomer, falsely suggesting that a single site in a plural society can possess truly "national" validity, or that a nation can be represented either artistically or politically in one site. Second, social perceptions of the site of the monument are historically indeterminate: press reports between 1990 and 1996 described the site variously as "central," "national," "all-German" ("*gesamtdeutsch*"), "the trace of the wall" ("*Mauerstreifen*"), the "ministry gardens" ("*Ministergärten*"), the "Prussian Ministry for Nutrition and Agriculture" ("*Preußisches Ministerium für Ernährung u. Landwirtschaft*"), "Bunker," the "Imperial Chancellor's Offices" ("*Reichskanzlei*"), and the "governmental zone" ("*Regierungsviertel*"). All these terms are valid, and illustrate the multiple perceptions of the historical significance of this site. Third, the initiator of the monument project, Lea Rosh, the vice-president of the Council of Jews in Germany, Michel Friedman, and the (then) party whip of the Christian Democratic Union (CDU) party, Wolfgang Schäuble, all responded to the decision to build the monument in June 1999 with the comment "I can live with it" (*"Ich kann damit leben"*). As with the six members of parliament who, in April 1996, delegated the task of commemoration exclusively to artists, we must ask: why insist on the need to remember collectively and to objectify memory in a national monument while simultaneously understating responsibility for this policy? Vagueness and distraction here attributed to art are expedient forms of political communication.

The City as Memory Space

The Holocaust Monument offers insight into the preliminary stages of the construction of the new capital city of Berlin as an urban memory space or "archive," which engaged representatives of all levels of institutions, from private and domestic gatherings to formal state deliberations. I propose four working concepts to illustrate the present memorial status of the city, and to explain what makes monuments monumental, that is, what transforms them from pieces of stone into focal points of collective historical perception.

1. *Aestheticization.* New central, national monuments planned or built since 1989—the Neue Wache, the June 17, 1953 monument, the Holocaust Monument and the Berlin wall memorial—testify to the increased authority accorded to artifacts for the commemoration and pedagogical transmission of the past. The transformation of Berlin's urban memorial landscape has accelerated since 1989—from an inert city consisting of countless remnants or *traces* of its own past, to a functional capital city containing *monuments* and museums depicting its history.[17] Wasteland, bullet holes in walls, and missing houses have largely been filled, and National Socialist or Communist architectural sites or ruins have been reused or marked by a memorial.[18] This shift in the mode of transmission from traces to monuments and the unusually high speed at which it has taken place have acted as a catalyst and projection surface for a social transformation process, where debates over historical sites serve as pretexts to publicly negotiate national identity.[19] Moreover, the transformation of this city has not evolved "organically" like so-called "normal" cities subject to a gradual historical transformation. Its evolution has been guided by public and private institutions, associations, journalists, intellectuals, artists and, in particular, politicians, such that individual actors, members of these cultural elites, have considerable influence on the nature of historical sites and thus on the social transmission of history via monuments and museums.

2. *Inscription and possession.* In addition to the common practices of the "renovation," "restoration" or even "destruction" of existent monuments, we may identify the additional practices of "inscription" and "possession," describing the politically motivated investment of the landscape with entirely new sites of memory. This intensified mediation of the past after 1989 was provoked in part by the passage of generations (according to the idea that "living" memory is replaced by "recorded" memory) but also by political interests relevant to the present day: the urgency to reconstruct the architectural centre of the new capital city, the politicization of memorials during national and local elections in 1998 and 1999, and the tendency to use symbols as a projection surface for discussions over national "identity." The Holocaust Monument is therefore a focal point for the public negotiation of the memory culture of the new Federal Republic since 1989. It was not only conceived *by* a generation of West German intellectuals, but also designed to appeal *to* a new generation of people (who grew up either in the German Democratic Republic, or in the "old" or "new" Federal Republic) so that they may all find a common point of identification in the "new" Federal Republic after the caesura of 1989-1990. Calls by the association Perspektive Berlin for a "single" monument representing "a duty for all Germans in the East and West"[20] not only anticipated the actual unification of Germany in 1989, but defined the Holocaust Monument as a historical symbol with which citizens of both former German states, as well as younger members of the new state, should identify.

One could redefine the process of "inscription" and "possession" in terms of an institutionalization process in which organizations are vying to forge, with the help of "external" historical representations, a process of "internal" institutionalization.[21] However, it is a common fallacy to equate representation (external institutionalization) with collective historical consciousness (internal institutionalization), although we do this almost daily by reading monuments, street names or commemorations as "embodiments" "reflecting" or "standing for" a national identity. In other words, we must beware of seeking to understand a nation on the basis of its representations without first examining the precise social conditions in which the representations emerged. Monuments do not function as mnemonic aids; they are not "archives" of a national identity which we may download and decode at will, for they also often challenge and hinder memorial institutionalization procedures—as exemplified by the Holocaust Monument, the June 17 monument, the wall memorial and the Neue Wache.

3. *Memorial overlapping.* Walking in a city invites us to evaluate visible urban traces in relation to our personal store of memories of the city (which are often constructed during earlier visits, or recalled *to* us by historical narratives or photographs of wartime ruins, for example). The site of the Holocaust Monument, for example, combines four historical strata within living memory: the Prussian Ministry for Nutrition and Agriculture, the neighbouring bunker, the Berlin wall and (since 1989) the wasteland of the unoccupied building site. The originality of the present use of this site as wasteland and the projected site of an artistic monument is that it has a purely symbolic function, in contrast to earlier historical traces of this site, which were all "performative." The wall, for example, divided the country both symbolically and literally, the bunker protected people, and the ministry administered policies. The planned monument has no explicit link to these historical traces.

4. *Irritation and sustained ambiguity.* The ambiguities underlying the planned Holocaust Monument have from its very inception provided the substance of public debate which turned it into a site of memory. It sustains the memory of the genocide on the site of the former no-man's-land between East and West Berlin which, having once embodied national division, now symbolizes national unity. The physical convergence in one site of a symbol of *division* (the site of the wall) and of *unity* (the absent wall, the Holocaust Monument) incorporates "negative" memories (war crimes and past division) into a "positive" historical present (unity). For just as this site once symbolized and "performed" division, it now symbolizes unity by covering historical traces of destruction and division, and by closing an urban gap between east and west within the context of the newly built city centre. In other words, the negation of a painful "negative" memory may intensify the positive significance of the site by a process of inverse association. In light of Reese-Schäfer's definition of "negative

nationalism," the Berlin monument could be interpreted on the basis of its urban site as a symbolic convergence of the national founding moment of crime (1933-1945) with that of its historical consequence, division (1945-1989), as a focal point of self-understanding common to both eastern and western sectors of Germany. However, since unification in 1990, both the crime and its consequence, division, may be equally relegated to the realm of memory and commemorative representations. As a pure symbol of former crimes and division, this monument also effectively symbolizes unity today, as the negation or *overcoming of division.*

*

The architect Dimitri Chmelnizki has suggested that the Berlin memorial landscape is a product of "social schizophrenia,"[22] because imposing "totalitarian" Soviet monuments such as the Treptow park memorial for fallen soldiers are tolerated alongside unimposing monuments such as the one in memory of the book-burning of 1933 or of the anti-Soviet uprising of June 17, 1953. Even the Holocaust Monument has been decried by critics as an uncanny architectural echo of Albert Speer's monumental architecture of the 1930s. However, as already observed, a city's memorials are not a direct reflection of a national collective psyche; we do not "identify" emotionally and collectively *with* monuments, but approach them reflectively. I would describe monuments rather as stumbling blocks and prompts for public debate. They become visible not with the help of our eyes alone, but with our tongues when they provoke discussion.

Prolonged debates over new national monuments since 1989 have been caused by disagreement over the historical significance of the events, by their emotional nature, by the narcissistic appeal of any discussion over one's own identity, and by the excessive political and institutional conditions imposed upon them. The larger the political group or framework (*"cadre"*)[23] to which the monument should appeal, the less likely it will win public acceptance. The value of monuments lies not in factual information about the past or in their inherent formal interpretation of the past, but in debate, as a dialogic by-product of monuments. Complex, irresolvable memorial projects have the advantage of exposing contradictions and challenging us to accept and understand the mechanisms with which the past may be commemorated and remembered. They expose both formal mechanisms (rhetoric, sculptural techniques and principles of contemporary art) and the motives of political and intellectual elites who are involved in and decide on the process of commemoration. The proliferation of central monuments in Berlin may be considered as cause for concern over the increasingly centralized political expediency of symbols, but also welcomed as an incentive for dialogue. On the one hand, concern is legitimate with respect to the

sheer number of monuments, or to the preoccupation with symbols in political circles, which creates a false impression that the existence of monuments is direct evidence of the nation's collective capacity to remember. On the other hand, there are also reasons to welcome the proliferation of monuments and their accompanying debates, for this trend towards "aestheticization" has sparked fierce public debate precisely over the adequacy of monumental forms, over the question of *how* to commemorate, and over commemorative procedure with respect to *who* commemorates *what* with monuments and in the name of *whose* interests. Although monuments play a role in a process of historicization by objectifying memories and relegating them to the past, they have also proven in Berlin to provoke public reflection over the *means* by which an understanding of the past can be fostered in the future.

1. Cf. Murray Edelman, *The Symbolic Uses of Politics* (Urbana, Chicago and London: University of Illinois Press, 1964).

2. Peter Berger and Thomas Luckmann, *The Social Construction of Reality. A Treatise in the Sociology of Knowledge* (1966) (Harmondsworth: Penguin, 1991), p. 72.

3. Perspektive Berlin, "Aufruf," *Frankfurter Rundschau*, 30.1.89, p. 4.

4. The precise wording of the petition of 1990 ran: "We owe this *memory* to the victims, to their descendants and to ourselves. This is why we are demanding that a *Monument* for the Murdered Jews of Europe be built in Berlin, where the crime was organized." ("Wir sind diese *Erinnerung* den Opfern, ihren Nachkommen und uns selbst schuldig. Deshalb fordern wir, daß in Berlin, wo einst das Verbrechen organisiert wurde, ein *Denkmal* für die ermordeten Juden Europas errichtet wird.") (my italics) *Süddeutsche Zeitung*, 2/3/4.6.90, p. 20.

5. *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Stenographischer Bericht—13. Wahlperiode—104. Sitzung*, Bonn, 9.5.96, p. 9063.

6. Ibid., p. 9073.

7. Ibid., p. 9063.

8. Ibid., p. 9069.

9. Rosh, in a panel discussion of proposed models in the Marstall Gallery, Berlin, 20.1.98; Jäckel, in a telephone debate on *Deutschlandfunk* radio, 3.8.98.

10. *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Stenographischer Bericht—14. Wahlperiode—48. Sitzung*, Bonn, 25.6.99, p. 4101.

11. *Verhandlungen des Deutschen Bundestages. Stenographischer Bericht—13. Wahlperiode—104. Sitzung*, Bonn, 9.5.96, p. 9069.

12. See press release: *Materialien für die erste Beurteilungssitzung*, November 1997.

13. *"Staatstragend,"* according to Libeskind, at the Marstall Gallery, Berlin, 19.1.98.

14. Eisenman, at the Marstall Gallery, Berlin, 13.1.98.

15. Eduard Beaucamp, "Baut Serra!", *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 3.2.98, p. 35.

16. Gerz, interview, "Das dekorative Gemeinwesen," *Die Tageszeitung*, 11.4.95.

17. According to definition, a *trace* is "found," and a *monument* "constructed" following the intervention of identifiable agents. Paul Ricoeur outlines a hierarchy of definitions according to the degree of human intervention in the transmission of the past, based on: *traces* marking a past event but not intended for posterity; *documents* as collected and preserved traces; and *archives* as the institutionalized storage of documents. However, Ricoeur does not distinguish between documents and monuments, ascribing to both a function as "instruments attaching meaning to traces." Cf. Paul Ricoeur, *Temps et récit*, vol. III (Paris: Seuil, 1985), p. 217.

18. In extreme cases, traces such as bullet holes have been preserved and integrated into restored buildings such as the Reichstag.

19. The conventional role accorded to monuments as focal points of the negotiation of identities has existed since the nineteenth century. See Nipperdey, "Der Kölner Dom als Nationaldenkmal," p. 192f.

20. "Eine Verpflichtung für alle Deutschen in Ost und West." Cf. Perspektive Berlin, "Aufruf," *Frankfurter Rundschau*, 30.1.89, p. 4.

21. On the dialectic of externalization and internalization of identities, see Berger and Luckmann, *The Social Construction of Reality*, p. 78f.

22. Dimitri Chmelnizki, "Der kalte Krieg der Monumente," *Der Tagesspiegel*, 17.6.98, p. 25, trans. Katja Gimsa.

23. Cf. Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire* (1925) (Paris: Albin Michel, 1994).

RECONSTRUIRE LE POLITIQUE AVEC DES NOMS : LES PORTRAITS D'ALTAMIRANO

JEAN-LOUIS DÉOTTE

Maître de conférences en esthétique à l'Université Paris VIII et membre du Collège international de philosophie, Jean-Louis Déotte est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'esthétique et le musée, dont : *Le Musée, l'origine de l'esthétique* (L'Harmattan, 1993), *Oubliez ! Les ruines, l'Europe, le Musée* (L'Harmattan, 1994), et le texte intitulé «Le musée lieu de mémoire ?», dans *Analyser le musée : actes du colloque international de l'Association suisse de sémiotique* (1996). Il a publié, plus récemment, *L'homme de verre : esthétiques benjaminiennes* (L'Harmattan, 1998). Il s'intéresse présentement à la question de mémoire en Amérique latine. Il a participé, à l'été 1999, à un colloque international sur le thème de la disparition, tenu sous le patronage de l'UNESCO, au Chili, en Argentine et au Brésil.

De la mi-août aux premières journées de septembre 1999, une équipe d'universitaires de l'Université Paris VIII et d'artistes comme Daniel Buren, à laquelle se sont joints un Allemand (Humbertus von Amelunxen, de Kiel), des Chiliens (Nelly Richard, de l'Université ARCIS, Carlos Ruiz, de l'Université du Chili), des Argentins (E.Oteiza et Claudia Feld, de l'Université de Buenos Aires), des Uruguayens (les psychiatres Vinar), a parcouru d'anciennes capitales de la terreur : Santiago du Chili, Buenos Aires, Rio et São Paulo. Une sorte d'expertise politique et esthétique, à rebours du plan Condor, la Sainte Alliance des services secrets latino-américains dans les années 70.

Il s'agissait de confronter une expérience européenne de la disparition (le Goulag soviétique, la Shoah, la guerre d'Algérie, etc.) avec l'expérience latino-américaine des années 60-70, sachant que cette technique terroriste d'État a été en partie exportée en Amérique latine dans les années 60 par des officiers français anti-subversifs et contre-révolutionnaires qui avaient fait leurs preuves en Algérie ou à Paris (journée du 17 octobre 1961).

Si l'évaluation de la politique de disparition est totalement d'actualité à Santiago du fait de l'arrestation du «sénateur à vie» et de l'inculpation d'un certain nombre d'officiers ayant participé à la «marche de la mort», ce n'est déjà plus le cas à Buenos Aires où le débat entre les Mères de la place de Mai porte actuellement sur la question de l'indemnisation des victimes et l'édification d'un parc du souvenir consacré aux disparus.

Quant au Brésil, le refoulement de la question y reste très intense et conduit à une psychologisation et une sociclogisation englobantes, tendance assez générale d'ailleurs en Amérique latine, qui permet, à partir de la disparition physique des cadavres d'opposants — laquelle marque pourtant une nouvelle étape historique dans le traitement du corps de l'ennemi (A. Brossat : *Le corps de l'ennemi*) — d'élargir le concept de disparition à toutes les formes de cessation : l'exclusion sociale, le chômage, voire la «disparition de l'Europe» dans l'OTAN lors de la guerre du Kosovo !

À Santiago, on en est encore à reconstituer la chaîne des responsabilités qui mène au sommet de l'État terroriste, alors qu'à Buenos Aires, on tente de retrouver les enfants enlevés par les militaires et l'on fait sortir de l'anonymat protecteur les anciens tortionnaires par des actions de fils de disparus : l'*escrache*, un charivari politique qui démasque l'ancien tortionnaire caché sous les traits du paisible retraité.

Les trois cas sont fonction de modes différents de retour à la démocratie : au Chili, à la suite de la défaite plébiscitaire des militaires de 1990, un pacte secret lia les parlementaires non-communistes aux anciens putschistes; la présence de l'armée reste persistante dans la vie politique. Les armées ne furent pas épurées et la commission Vérité et Réconciliation se borna à identifier les victimes. Les militaires n'acceptèrent pas de reconnaître une action qu'ils élevaient pourtant à la dignité du combat le plus juste : «pour la patrie et le Christ-Roi».

En Argentine, l'extraordinaire résistance des Mères de disparus[1] et l'incapacité de la Junte à réaliser un programme économique néo-libéral sur le modèle chilien la conduisirent à se lancer dans l'expédition des Malouines et à se briser contre l'autre chantre du néo-libéralisme : M. Thatcher.

Ainsi, l'effondrement militaire de la Junte argentine, à la différence de la chilienne, fut-il patent et la démocratie put-elle ouvrir des procès. Mais on sait qu'Alfonsin, le premier président élu, incapable de contrôler la situation économique, dut faire machine arrière et par une série de lois (de «Point final», d'«Obéissance forcée») relégitimer les tortionnaires. Ce n'est qu'aujourd'hui que les inculpations peuvent de nouveau entraver la Junte, sur des motifs imprescriptibles en droit : les enlèvements d'enfants et les pillages de particuliers. On comprend que le Centre culturel de la Recoleta de Buenos Aires ait pu organiser en 1998, à l'initiative des Mères (Ligne fondatrice) et des mouvements de défense des droits de l'homme, une exposition de photos de ces couples ou de ces femmes seules qui, à la fin des années 70, disparurent (furent engloutis, «avalés», dans le cadre de ce que le «processus» militaire appelait un «aplanissement») et à qui l'on arracha les enfants pour les vendre à des familles «correctes» qui sauraient les éduquer selon des principes nationalistes et chrétiens.

Cette exposition était destinée à ces enfants devenus adultes, qui, s'ils doutaient de leur généalogie, pouvaient peut-être reconnaître leurs parents naturels en comparant leur image à leur propre visage renvoyé par un miroir.

On imagine bien, à la suite de cet exemple, que la culture latino-américaine est aujourd'hui souvent moins futile, moins dérisoire, que l'européenne ou l'américaine (il suffit de songer au prix obtenu aux enchères par l'«œuvre» de Jeff Koons : *Pink Panther*!), tant le poids des disparus livre une société aux fantômes. On peut ainsi faire le constat suivant :

Les mouvements de disparus, les Mères (ou les Grand-Mères) argentines, en particulier celles qui ne veulent de l'État aucune compensation tant que les tortionnaires ne seront pas identifiés, restent politiquement sur les positions de leurs enfants dans les années 70. Elles sont donc anti-impérialistes et anti-américaines. La politique de disparition condamne un groupe social à ne pouvoir penser la différence des temps. Le temps s'est arrêté au moment de la disparition. Il n'y aura pas de rupture avec le passé. Il n'aura donc pas d'avenir. Mais en même temps, l'identification aux enfants disparus n'est pas totale, il y a eu un glissement général à la suite de Nuremberg, le registre de référence n'est plus politique, mais juridique : celui des droits de l'homme.

Par conséquent, la culture cesse d'être sous le «régime de l'esthétique» (J. Rancière : *Le partage du sensible*) comme elle le reste majoritairement en Europe ou en Amérique du Nord[2]. L'art à l'époque de la disparition, qui s'expose à Santiago ou à Buenos Aires par exemple, n'appartient plus à la catégorie du sublime esthétique

comme pouvait le faire l'abstraction d'un B. Newman ou d'un Rothko. Une véritable esthétique, à l'époque de la politique de disparition, ne se conjugue ni sur le mode sublime qui affirme qu'«il y a présentation de l'imprésentable» (on se souvient de l'importance de ce thème dans les années 80 à la suite du Lyotard des analyses de l'*Analytique du sublime* de Kant, mais aussi chez Derrida, Nancy, Deguy, Lacoue-Labarthe), ni sur celui de l'icône et de la kénose (M. J. Mondzain : *Image, Icône, Économie*, qui était pourtant une esthétique iconophile). Face à une politique négationniste et anti-existentialiste d'État qui exige des parents de victimes de prouver que leurs enfants ont existé, alors que pour les organes de l'État, il n'y a que des sans-traces (Benjamin : *Thèses sur le concept d'histoire*), l'art revient à l'image en incorporant des traces, des empreintes de disparus. C'est le retour politique à une technique analogique qu'on croyait en voie de disparition : la photographie. Parce que pour qu'il y ait une photo, il a bien fallu qu'une existence réfléchisse un rayon lumineux et que ce dernier impressionne une pellicule photosensible. Les artistes chiliens comme Dittborn, Altamirano ou E. Diaz intègrent des photos (des sérigraphies, des photocopies numérisées, etc.) dans leurs œuvres, rejoignant en cela le *pop art* d'un Rauschenberg. Mais ils sont confrontés en plus à une autre disparition : celle de l'existence physique du référent de l'image numérisée. Les *Portraits* d'Altamirano sont en cela exemplaires. L'œuvre du Chilien Carlos Altamirano appartient à un art de résistance à la politique de la disparition. En effet, le disparu n'est pas un absent, car il n'est ni mort ni vivant, mais un fantôme. Il y a juridiquement disparition quand il n'y a pas possibilité d'*habeas corpus* (littéralement : «que tu aies le corps»), quand l'État ne peut pas, ne veut pas donner, rendre le corps devant la cour *ad subjiciendum* (Edmundo Gomez Mango : *La Place des Mères*). La désignation d'une existence comme étant «disparue» est déjà juridique. C'est un certain rapport du corps à la loi. Ce n'est pas l'absence du corps, qui n'est que sentimentale.

Débutade qui, selon la légende, inventa peinture et dessin, pouvait, grâce à eux, adorer l'image de l'amant absent. Mais c'est la crainte et l'incertitude qu'inspire la photo d'un disparu. La peinture devrait aujourd'hui, selon son ordre propre, prendre en compte rituellement ce corps qui n'est ni mort ni vivant, mais «fantomal». Mais la peinture est démunie. On dit qu'elle entre en crise, devenant marginale. Elle semble ne plus être à son affaire : rendre dans le visuel la présence, faire apparaître. Que rendrait-elle puisque précisément, contrairement à la puissante thèse de Lyotard exposée dans *Que peindre ?*, le corps du peintre enfant n'a pas été touché ici par ce qui n'est pas un événement sensible, un affect, mais un événement historique ? Il lui faudrait, d'une certaine manière, redevenir peinture d'histoire, pour inscrire un autre immémorial, historiquement sensible et insensible à la fois, affectant l'histoire sans être pour autant «monumentalisable». Finalement, si la peinture, c'est bien le rendu de la présence, comme l'écrit Lyotard, alors l'apparition qu'elle est absorbe trop la

disparition. Il y a trop de présence en peinture, trop de transfiguration. Regardez *Le 3 Mai 1808* de Goya ou même, à la limite, les dessins ou les peintures des camps de Music.

Aujourd'hui, quelque chose d'autre qu'une dialectique de la présence vient télescoper la peinture, une autre temporalité : la disparition et son éternel retour qui font comme un destin pour l'amante, la famille, la société civile ou la politique. Une société qui ne peut enterrer ses morts ne peut dépasser son passé. Elle en reste au moment où elle a vu ses hommes pour la dernière fois, lors de leur arrestation, ou furtivement saisis par d'autres détenus. L'histoire n'a été interrompue ni par le Messie ni par le chaos festif chers à Benjamin. Il n'y a presque pas de survivants ou de témoins.

Est-ce que c'en est fini de la peinture ? La peinture n'est pas invalidée (l'Allemand Richter, les Latino-Américains Dittborn, Diaz, Balmès, Altamirano, Noé, Léon, Romero, etc.). Elle est déplacée ou déportée à son tour. Tout se passe comme si, sur son propre support, elle devait laisser place à des images d'appareil d'enregistrement. Des images dont la crédibilité est telle qu'elles produisent un effet de confiance : *trust*, écrit Danto à propos des photos de Mapplethorpe. Des images qui respectent une loi imposée au corps : là où elles sont, il y a eu un corps.

C'est physiquement et légalement nécessaire. Ces photos ne sont pas obligatoirement très ressemblantes, elles sont souvent floues, non professionnelles, mais ce sont des empreintes de corps. Bien sûr qu'elles peuvent être après cela manipulées, esthétisées (G. Peresz et les charniers de Srebrenica), bien sûr que l'appareil photo code l'information (V. Flusser). Il n'en reste pas moins que c'est la seule arme (avec le cinéma, la vidéo) contre la politique du secret et l'effacement systématique des traces.

On voit donc apparaître toute une peinture qui enchaîne sur la photographie, au cœur de l'apparition en peinture : la trace de la disparition. On appelle cela technique mixte. Ou bien c'est une peinture qui se donne comme une photo, à la manière de la photo, et produite à partir de photos (Bacon, Richter, etc.). En tout cas : un art de résistance. Oui, ces hommes, ces femmes ont existé.

Les *Portraits* (*Retratos*) de Carlos Altamirano sont disposés les uns à côté des autres sur une sorte de ruban infini (plus de cent mètres) à l'intérieur d'un carrousel. Le dispositif d'Altamirano doit produire un sentiment d'étouffement et d'enfermement : il n'y a pas d'extériorité possible.

Ce qui fait l'unité de chaque segment de ruban, c'est la présence d'une ou de deux photos de disparus, portant la phrase «Que sont-ils devenus ?» et mentionnant le nom de la victime, sa profession, la date et le lieu de son arrestation. Il faut se souvenir que très rapidement à l'époque de la dictature, tous les supports possibles d'image servaient la cause de la Résistance (cf. les brigades de muralistes à Santiago).

Un segment sur deux de ruban intègre un cadre doré, de ces cadres de format horizontal plutôt adaptés à la peinture de paysage ou à la peinture classique d'histoire. Ce peuvent être des cadres de découpe, «albertiens» : l'image pourrait se prolonger tout autour, le cadre en isole une vue ou un fragment. Mais cette fonction, perspectiviste, introduisant une dimension de profondeur, ne doit pas faire illusion; certains cadres sont brisés, un bord a été translaté sur le côté. Le cadre peut ne rien interrompre du tout, ni modeler ou configurer quoi que ce soit.

Comme s'il glissait et était arrêté arbitrairement sur telle portion du ruban. Une image peut sortir du cadre en étant en partie sous lui, une autre partie, au-dessus. Bref, l'image et le cadre sont de même nature.

Un segment se compose de plusieurs images de supports et de thèmes hétérogènes : aucun interstice, aucun vide, aucun blanc. C'est un registre de l'image qui appartient au *pop art* des années 60 (Jasper Johns, Rauschenberg, ou Erro), caractérisé par la saturation, le collage, la coexistence de supports différents. Ce seraient là les critères formels d'une imagerie de la disparition, et non le vide ou le désert cinématographique (Antonioni).

L'analyse des supports des images permet presque de parcourir tout leur cycle historique : peinture enfantine, broderie féminine, série de figurines de soldats découpées dans un carton ou de poings fermés, marxistes, ou d'hélicoptères impérialistes, dessins, pellicule photo rephotographiée, publicités, images vidéo, œuvres antérieures d'Altamirano, référence codée aux avant-gardes (l'étoile rasée sur le crâne de Duchamp), peinture religieuse coloniale, peinture d'histoire, photo politique (Allende sur son cheval), images d'actualité, gravures de nombres, éléments de décoration (fleurs stylisées, etc.), schémas de traités de sciences naturelles, planches de vignettes d'édition populaire, images pornographiques, symboles (le Condor), squelettes radiographiés, etc.

Les images passent les unes sous les autres, latéralement, signant ainsi leur appartenance à une même pâte imaginale à laquelle on a toujours adhéré presque dès la naissance, comme une rumeur faite de formes, de couleurs. Une fantasmagorie originaire, un terreau dont l'évidence ne peut être remise en cause et qui recouvre totalement le champ de perception que tentent d'analyser les phénoménologues. Ici les supports décrits par la médiologie de Debray (*Cours de médiologie*) sont malaxés et confondus, perdant ainsi toute pertinence singulière.

On peut supposer une sorte de matrice commune à toutes ces empreintes, quelque chose comme la très archaïque *khôra* décrite par Platon dans le *Timée* : la féminine matrice où viennent s'imprimer les viriles Idées, indispensable si l'on veut avoir des images mimétiques, c'est-à-dire dégradées, des choses. Cette *khôra* concrète, véritable troisième élément chez Platon, fonctionne chez lui comme un tamis secoué qui sépare le bon grain de l'ivraie, bref qui sélectionne le phénomène à conserver.

Mais cette matrice ici est numérique. Elle apparaît à certains moments : un fond de poitrine féminine (?) comme écran blanc de tous les rêves (Didier Anzieu), fragment de chair, fond blanc d'un dessin érotique, trou comblé d'une chaussée (autre œuvre d'Altamirano), herbes et excréments, nappe de couleur rouge, peinture enfantine, foule, jardin public, terres cultivées, place, mur de brique. La capacité des images à glisser les unes sur les autres indique précisément une texture numérique : une imagerie virtuelle donnant consistance à la fantasmagorie originaire.

Le propos pourrait être le suivant : la transformation de tout support d'image en numérique conduit à une déréalisation du référent. La photographie et le cinéma, pouvant être numérisés, ne sont plus des arts «ontologiques» (Bazin : *Qu'est-ce que le cinéma ?*), c'est-à-dire ayant nécessairement un rapport physique au réel. Leurs images deviennent totalement manipulables.

On entre alors dans une époque de l'esthétique de la disparition dans un autre sens que celui de Virilio en 1980.

Dès lors, le contraste est total entre ce fond de rumeur imaginal engloutissant toute existence et la présence systématiquement réitérée de photos de disparus qui, paradoxalement, sont les seules à pouvoir encore faire exister un référent. Les images de disparus deviennent des exceptions ontologiques, des images de résistance face à la convergence de régimes politiques qui font disparaître toute trace des hommes en trop et les techniques numériques pour lesquelles le réel n'est qu'un «cas».

Premier paradoxe

Alors que le ruban du carrousel synthétise toutes les époques et tous les supports de l'image parce qu'on peut tout numériser, seule résiste l'image du disparu. La seule à rappeler l'existence nécessaire de son référent. Dès lors le paradoxe est celui-ci : s'il y a bien une image qui résiste à la disparition technique du référent, c'est la photo des disparus. Altamirano a compris que l'époque nouvelle de la surface d'inscription consiste en une alliance de deux pratiques de la disparition : d'une part les génocides et les atteintes aux droits de l'homme; d'autre part, les nouveaux supports de l'information qui font disparaître l'existence physique du référent. D'où une double crise de l'expérience (Lyotard : *Le Différend*) et de la mémoire (Benjamin : *Baudelaire*).

Second paradoxe

La communauté des mères, qui se constitue contre la communauté archaïque du secret voulu par les militaires en s'approchant à ses risques et périls de l'énigme de la disparition de ses enfants, est porteuse potentiellement d'un espace public. Les mères de la place de Mai qui, en Argentine, se seront rencontrées par hasard dans les couloirs des bureaux des institutions répressives, apprendront à se connaître, puis à se regrouper semi-clandestinement, jusqu'au jour où, follement, quelques-unes défileront, au cœur de la Cité, dans un face à face inouï avec les militaires. S'il y a bien une spécificité de la politique des femmes, c'est celle-là : en tant que mères.

Comme on le voit bien aujourd'hui en Algérie, en Israël ou en Russie. La maternité prend la place de la fraternité récupérée par les sociétés secrètes des militaires où règne le régime de l'obéissance hiérarchique et du crime rituel exécuté en commun, fraternellement (Freud : *Totem et Tabou*). Ce sont bien deux figures de l'être-ensemble qui s'opposent irréductiblement.

Troisième paradoxe

D'un côté, la matrice féminine de tout imaginaire (la *khôra* platonicienne, la «rêverie collective» chère à Benjamin : *Paris, Capitale du XIX^e^ siècle*); de l'autre, la résurrection d'un nouvel espace public par l'action des mères, faisant émerger une question dont personne ne voulait entendre parler : la disparition des enfants.

1. H. De Bonafi, *Une mère contre la dictature*, Paris, 1998.

2. Jean-Louis Déotte, *L'Homme de verre : esthétiques benjaminiennes*, Paris; Montréal, L'Harmattan, 1988, 257 p.

REVISITING THE POWER OF ABSENCE: SILENCES, SHADOWS AND REMEMBERING

VERA FRENKEL

Artiste et professeur en arts visuels à l'Université York (Toronto) jusqu'en 1995, Vera Frenkel se consacre aujourd'hui uniquement à sa pratique artistique. Elle a participé à plusieurs expositions, tant au Canada qu'à l'étranger. Elle est connue pour son œuvre en *computer animation* intitulée *Messiah Speaking*, présentée sur la place Piccadilly Circus à Londres en 1990. Elle a créé l'installation *Body Missing*, montée à Linz en Autriche en 1994 et l'installation intitulée «... *from the Transit Bar*», présentée à la Documenta de Kassel en 1992, ainsi qu'au Musée des beaux-arts du Canada et dans divers musées scandinaves et polonais. Il existe un site internet intitulé aussi *Body Missing*, qui fusionne des images de ces deux installations et s'inscrit dans une démarche qui aborde les questions de la mémoire et de l'archive. Vera Frenkel est l'auteur de nombreux textes parus dans des catalogues d'expositions et des revues d'art. Elle prépare actuellement un nouveau projet *web-video* sur la bureaucratie culturelle, qui s'intitule *The Institute: Or, What We Do for Love*, ainsi qu'une nouvelle installation du projet *Body Missing* pour le Sigmund Freud Museum de Vienne.

PREAMBLE

In thinking about the role of art as testimony, and about testimony as a way of making present to the imagination what otherwise might be denied or lost, I was intrigued when my friend and colleague, the sculptor Stephen Schofield, explained to me in the context of his then current exhibition in Toronto that in mould making, the thin layer of plaster projected or flicked onto the surface by the sculptor, to sit between the prototype (or original) and the mould (or copy), is called in English the "witness layer" (*couche d'emprunt*, in French). Closest to the source, and tinted to distinguish it from subsequent layers, the witness layer is very thin and rather fragile but, when working as intended, will cleave apart from the original on one side and the mould on the other, leaving each intact in its new relationship, one having formed the other.

With mould making, the role of the witness layer is clear, but the task of the capture and release of information is less clear at the junction of art making, commemorative practices, the shaping of collections or archives, and the events which they represent, and less clear still when it comes to the kind of history Nadine Gordimer referred to in her 1980 talk on censorship under apartheid: "In South Africa, we writers, white and black, are the only recorders of what the poet Eugenio Montale calls 'unconfessed history'."[1] What we can say, however, is that the artist's task of bearing witness, of acknowledging what might otherwise be neglected or forgotten, opens out into the question of the ethics of memory.

We're here to talk about what happens when an event is experienced, remembered and recorded in some way that allows it to enter history, accepting that this is a fragmented process, fraught with vested interests, contradictions and denials. Layers of expedient and collusive fictions all claiming an authoritative relation to truth can resemble—and here is another term from mould making—a condition that occurs when the witness layer fails, *le plâtre amoureux,* coatings of plaster so "in love" each with the other, so attached, that together they create one solid mass. In the context of a discussion of the relation between memory and archive, the witness layer might serve as a metaphor for memory's task of revivification, and the solid mass of conjoined coats of moulded material for the hazards of calcification that challenge archival practices and therefore our understanding of who we are and how we arrived here.

This afternoon, at this fourth symposium on Visual Culture at the Musée d'art contemporain de Montréal, invited to speak to you on the nature of archive and memory, and to show you part of what I do, I will talk about three interrelated works and their backgrounds, and will show you what is possible to show in slides, on videotape and on-line. Setting aside for the moment some of the interesting and familiar questions which continue to engage me—for example, the mutual interrogation of documentary and fictional frames of reference; the juxtaposition of so-called

high and low art; the boundary transgressions of interdisciplinarity—I will centre my remarks instead on the role of art as testimony, in particular on the task of keeping open and unresolved the mesh of witnessings *of that for which no resolution can exist*, in the context of what literary theorist Cathy Caruth, in her work on the relation between trauma and language, has described as "the centrality and complexity of trauma in our century."[2]

Four Kinds of Memory

Although I hadn't known his work previously, I found the philosopher Avishai Margalit an engaging figure as he opened a recent talk at York University by asking simply and evocatively, "Are there episodes we ought to remember? Are there episodes we ought to forget?", and went on to postulate two kinds of remembering: common or collective memory and shared or integrated memory.[3]

Professor of philosophy at the Hebrew University, a founder of Peace Now, and last year's Horkheimer lecturer at the University of Frankfurt, Margalit has long been fascinated by the iconography and politicization of memory, and speaks compellingly about different kinds of memory and the ethical questions informing each.

Common memory, he says, is an aggregate process referring to a particular episode remembered by each of us individually. If a certain percentage of the population remembers the same episode, it can be considered a common memory, though no exchange of information or feeling has taken place. *Shared memory*, on the other hand, he describes as an integrative, calibrated process, each person recalling a different part of the witnessed event as perceived from his or her particular standpoint, and requiring communication among those who remember in order to reconstruct and understand what has happened. In the process of exchanging information and feelings about what was experienced, a new whole to which each has contributed emerges from the integration of all the different parts.

Margalit goes on to talk about an ethical community of memory and what he calls its rituals of revivification, identifications *in essence* rather than in form with that which is being remembered. His words awaken a long-buried hope for an art world that would be host to shared memory, a kind of witness layer, if you like, tracing collaboratively the contour of what is to be preserved and protected, making it possible to release and pass it on, unlike the hardened plaster mould of received ideas. And this, in turn, leads me to think again about interdisciplinary practice, and the ways in which it mimics the strategies of shared memory inasmuch as the whole is necessarily arrived at through an integration of different kinds of information and points of view, a practice which accepts the fragment as diagnostic of the relativism of memory, and therefore of the transient nature of truth.

Cutting across and going beyond Margalit's approach to the nature of memory is another pair of distinctions described in the work of Roger Simon, founder of the Testimony and Historical Memory project at the Ontario Institute for Studies in Education at the University of Toronto. Simon distinguishes between *historical memory* and *autobiographical memory*.[4] Historical memory is transtemporal, suffused with the evocation of what in Hebrew is designated by the word *zakhor*—a form of remembrance across generations and across boundaries of time and space.[5] That larger perspective, supported by what we know from Freud and his commentators as the recurrent hauntings that characterize trauma, suggests a capacity to experience the wounds of others who have lived before us or elsewhere or differently. This in turn brings us back to art as a site for testimony wider and deeper than one's own experience.

"A cultural practice," writes Simon, "*historical memory* moves remembrance beyond the boundaries of the singular corporal body. Whereas *autobiographical memory* references the ability to recall previous states of consciousness (including thoughts, images, feelings and experiences), historical memory is grounded in a public pedagogy of remembrance, a decidedly socially inflected repetition, or better, a re-articulation of past events through which I incur a responsibility in which I am 'thrown back towards what has never been my fault or deed' (Levinas, 1987*)."

What is both daunting and refreshing when the concept of historical memory is applied to the role of museums in contemporary commemorative practice, from the archive to the monument, is that it suggests a larger perspective than is afforded by the experience and recollections of a single generation, whether collective or shared. As Cathy Caruth points out, "the originary meaning of the Greek work *trauma* or 'wound' originally referred to an injury inflicted on a body. In its later usage, particularly in the medical and psychiatric literature, and most centrally in Freud's text,[6] the term *trauma* is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind."[7]

"Following Kaja Silverman," continues Simon, "I proceed from the premise that to remember other people's memories is, in effect, 'to provide a psychic locus for the foreclosed wounds of the past' (Silverman, 1996*). Critically, Silverman stresses that 'if to remember is to provide the disembodied "wound" with a psychic residence, then to remember other people's memories is to be wounded by their wounds. More precisely, to let the traces of other people's struggles, passions, pasts, *resonate within one's own past and present and destabilize them.*'" What is at stake in such a practice of remembrance, Simon goes on to say, is the possibility of resistance to the oblivion that threatens to overcome all memories, "*a way of dwelling in history that keeps open remembrance as a promise of hope.*" (Emphases mine)

The "dwelling in history" and keeping remembrance "open" that Roger Simon proposes as an antidote to oblivion, and the notion that we can remember other people's memories, throw into contrasting relief the race to closure of much contemporary

memorialization, ranging from the debate around whatever might be the proposed Holocaust Memorial of the moment in Berlin (all finalists seen generally as proposing something too grandiose and self-consciously monumental), to public anger at the designer walk and children's playground to be built in memory of Diana, Princess of Wales (a project which its critics charge isn't monumental enough).

Though accompanied by physical injury as often as not, trauma—any overwhelming shock or loss so catastrophic that part of the response to terror is that it cannot easily be believed and is therefore unassimilable to consciousness—as considered in the context of an art-world debate on archive and memory, is perceived as being in the realm of the spirit, a wound to the mind that we feel the need to remain aware of.

Roger Simon's work on testimony and historical memory has drawn scholars from a number of different disciplines into a consideration of the catastrophic shocks to the human spirit that have characterized the last century or so, such as the fate of the Dene Nation, slavery or the Middle Passage, the Shoah, apartheid and its aftermath (such as the impact of the Truth and Reconciliation Commission), the Rwandan genocide and the murder of the young women engineering students at the École Polytechnique in Montréal—a searing picture of our times which invites awareness of the cross-boundary and intergenerational memories we carry within us, and what our tasks as cultural workers might be. As Cathy Caruth writes, describing Freud's central insight in *Moses and Monotheism*: "History, like trauma, is never simply one's own, history is precisely the way we are implicated in each other's traumas."[8]

Interdisciplinary Practice, Pidgin and Permeability

Personal history—or, if you prefer, one's response to the profound workings of chance—whether explicit or indirect, is always present in an artwork, and is not in itself the issue, but rather the lens through which issues are perceived. If I allow you to know from what position I am looking, I acknowledge that my view is partial and at the same time include you in the process of bearing witness, one of the primary tasks with which an artist is charged. This is perhaps especially the case when one's work is attuned to what cannot be seen, accepting absence and the power it generates as a structural element of the work. As the antithesis of denial, the task of remembering brings that absence or that silence into the present and, however troubling, gives it a place at the table. Without memory, as we know in the simplest way from observing those afflicted by its loss, there is no self, no other, no judgment, no ambivalence, no context, no empathy, which is to say no conscience. And without conscience there is no meaning.

But absences, silences and denials, from the personal to the geo-political, exact endless energy, and exert a special unperceived power over both the body and the body politic. The art-collecting fever of the Third Reich, one of the themes of the *Body*

Missing project, a work I will discuss later on, can be seen in part as a consequence and curious expression of such a denial, an elaborate madness that made claim to cultural status and approval, but in fact had very little to do with art and rather more to do with so-called cargo-cult practices, paradigms of longing and denial in the form of millenarian rituals designed to engineer redemption, which, in part because of crippling discontinuities of memory, were destined to fail.

Some years ago, when I first became interested in sign languages and in the so-called cargo-cult practices of the South Pacific as a way of looking at certain aspects of my own culture, I encountered a number of scholarly predictions that before too long most of the world would be speaking some form of mixed language, or creole, and I found this a comforting thought. Whatever their constituent sources, these linguistic mixtures extend into verbal expression the kinds of signs we make to each other when we have no common language. What was of interest to the experts of the era was the discovery that even in their simplest form (sometimes called dismissively 'pidgin'), these exchanges, rather than being secondary entities, mocked for so long (and still today in some quarters) for their poverty of word-memory, their distortions and half meanings, instead represent a new kind of language, sharing a clear and predictable grammatical structure. One simply has to take a sideways step and look at them differently, and it was this kind of looking that interested me. It occurred to me only later how, in its integration of disparate fragments into a new whole, this linguistic phenomenon resembles both standard methods of interdisciplinary practice and the strategies of shared memory.

I have mentioned elsewhere my affection for Pasolini's assertion that he worked always under the sign of contamination, a relation to borders that suggests permeability and change. In an era of pathological specialization, Pasolini's preference for working under the sign of contamination has an exemplary relevance. With its somewhat pejorative nuance and its invitation to let things enter and permeate each other, the notion of contamination suggests a way of understanding interdisciplinary practice as a sphere of multi-directional continua of transcended, shifted or dissolved borders or semi-permeable membranes, including the dissolution of the famous red velvet cord between art and life.

Thinking about my work in this context, it could be said that though my country of origin is the visual arts, the extension of my practice into other disciplines can be seen as a process of relocating borders and shifting received ideas, a labyrinth of pidgins and creoles, if you like, that, like these mixtures, has its own grammar, a grammar well suited to making art that is socially engaged, and allows me to work with embedded cultural assumptions, political outrages of the day and poetry, all in the same breath, each new work guiding my curiosity regarding what happens when the self is unlearned and relearned as borders are crossed.

Proceeding under the "sign of contamination" suggests making work that juxtaposes several sets of assumptions so that they contradict and interrogate each other, allowing the result to oscillate or hover between different possible meanings. It is a kind of practice which, in my view, offers the ethical community of memory its natural space and form.

Despite all the forces of calcification and cynicism that we know (the university or the museum serving sometimes as laboratory examples of these), it is still possible, and necessary, to share with each other an awareness of displacement and loss, which is to say an acknowledgment of the shadow side of things. Whether what we have experienced is the uprooting of a single private belief or of an entire personal history, or the loss is one of illusion or of an entire family, home and language, the process is similar. And should there be such a phenomenon as a life without pain or loss, it seems that the permeability between inner and outer realities and between this mind and another, may permit that person, too, to "remember other people's memories, and be wounded by their wounds."

Notes on Recent Work

Things change. They're never the same again. We capture and reframe them, thinking we understand, that we have remembered, with memory the flow of the river and archive the structure of the riverbed. Yet whatever we do, things change and are never the same again.

With this in mind, I'd like to talk to you briefly about three interrelated works and their relation to each other, and the underlying notion in these works of memory as a moral force: They are "*... from the Transit Bar*" a six-channel videodisk installation and functional piano bar, a site for considering the nature of displacement and exile; the *Body Missing* video installation based on an investigation into art theft which began in Linz in 1994; and the *Body Missing Website*, which continues this investigation into cyberspace, with a further extension planned for the Sigmund Freud Museum in Vienna—a situation where, as I will explain, one archive will find itself at the same time within and around another.

Following earlier works on the shaping of false consciousness, such as "This is Your Messiah Speaking," a two-channel videotape which traced the collusive relation between millenarian fundamentalism, consumerism and romance, and their charismatic points of intersection, I was well prepared to look at other, more disturbing, aspects of the strange century we live in.

Built in response to an invitation to make a work for Documenta IX in Kassel, "*... from the Transit Bar*" (first installed in 1992 and ongoing) is a six-channel computer-orchestrated cycle of video narratives of displacement and exile in several languages,

situated in a functional piano bar where, whenever it has reappeared in this or that city, I have enjoyed serving as bartender. The *Body Missing* project started as another multi-channel video installation and was first seen in 1994 in the former Wehrmacht prison in Linz, Austria, that after the war became the Offenes Kulturhaus (known as the OK), a remarkable production centre that has since been renovated and reopened as the OK Centrum für Gegenwartskunst (OK Centre of Contemporary Art for Upper Austria). These two works, originally quite separate, gave rise to and then became woven together inside the third work, the *Body Missing Website* (http://www.yorku.ca/BodyMissing). I will describe all three, and how they came to be related.

"... from the Transit Bar," where you can listen to the video stories of foreigners and friends, and talk to the bartender over a drink, grew out of my previous work on the longing for and susceptibility to false messiahs, and an awareness of the growing xenophobia in both Canada and Germany at that time. It was completed in the Rostock summer of 1992, that is to say the summer which saw the burning down of refugee centres in the North German city of Rostock. I wanted to make a work about the experience of being foreign, or being perceived so, and how that feels; about the costs of forced or voluntary exile; and by implication about some of the traumas of the century, in Germany and elsewhere, which have prompted these uprootings.

Fifteen accounts of displacement, political and personal, were videotaped, interwoven, then orchestrated in narrative cycles to suit the second floor space I'd been assigned in the Museum Fridericianum in Kassel. The narrators' voices were overdubbed in Yiddish and Polish, languages marginalized in Germany, and were subtitled in alternating English, French and German, in an inversion of the standard linguistic power hierarchy. Yiddish or Polish speakers could understand everything that was said; those relying on the languages of commerce, diplomacy and colonization found themselves in the position of the Other, the outsider, the foreigner, understanding only partly what was being said. Two years later the work was reconstructed in Toronto, at the Power Plant Gallery of Contemporary Art, and again in 1996 at the National Gallery of Canada, before leaving for Stockholm, Warsaw and elsewhere. Here is a short excerpt from a documentary tape on the building of the project.

(Video screening—excerpt)

In providing a theatre for the reinvention and presentation of self, the Transit Bar, like any other bar, offers an echo of the larger shifts of meaning in the world outside. The bartender knows the art/life border of bar protocol, knows that along that path where fictional and documentary truths meet and sometimes marry, there are at least two layers of displacement at work: on the personal level, the rearrangement of self that suits a visitor's sense of narrative opportunity, and, a more shared experience, the

painful shift of identity that comes from forced or voluntary departure from the land of one's birth and all that that entails.

Since its reconstruction in Canada, the Transit Bar has gathered stories under various auspices at a number of locations in Scandinavia and Poland, and between these several installations, the work began to play another role, becoming the point of departure for *Body Missing*, an interdisciplinary inquiry into the *Kunstraub* policies of the Third Reich, from which the website by the same name subsequently developed.

(Double slide projection—"... *from the Transit Bar*"
and *Body Missing* as configured in different venues)

Returning to Linz in 1998 to speak at the inauguration of the newly reopened OK Centre for Contemporary Art proved a kind of foreshadowing of our work here this weekend. The inaugural exhibition there was called *Mania or Material: On the Significance of the Archive*, and I had initially thought to read to you part of my talk on that occasion, "The Archive and the Rabbit, or the Construction of Truth: A Simple Narrative," which centred on a small collection of bunny ears and tails from a 1987 performance I wrote and directed at the former Playboy Mansion in Chicago.[9] But although the questions raised in that text were serious, it seemed to me on reflection that perhaps bunny parts were not an appropriate entry point to the discussion for the distinguished company here today. Instead, I will tell you about the work that was first made in that building in Linz before its former shape and function faded from memory.

Site Specificity and Silence

Body Missing was developed during a residency in Linz, Austria, in 1994, about 75 years after Adolf Hitler went to school there. The project began with an invitation from the Offenes Kulturhaus, in the context of the exhibition and symposium *Andere Koerper* (*Other Bodies*/*The Body of the Other*) curated by Sigrid Schade. This time, too, I was being asked to make a site-specific work.

In thinking about what characterized the city of Linz, its reputation seemed centred on three things: the invention of a famous cake called the Linzertorte, and the fact that it was both the birthplace of the composer Bruckner, and, in recent years, the home of the Ars Electronica Centre and festival. But there was a kind of silence around another part of the city's history and, intrigued by hints and shrugs, I found myself considering instead the almost unknown but vast museum that Hitler had planned to build there, the Fuehrermuseum, and the body of artworks destined to fill it, gathered by theft or forced sale from all over Europe, under the *Sonderauftrag Linz* (Special Assignment Linz).

Rather than enter what by then had become a sometimes predictable debate surrounding issues of the body in art, the ostensible theme of the exhibition, I was able, through a kind of curatorial generosity, to prepare a work for that exhibition on ongoing questions that interest me: the power of absence, the consequences of denial, the nature of collecting fever and the toxicity of shame. And the body in question would be the body of stolen art once hidden in the nearby salt mines.

As has by now become popular knowledge, it is estimated that more than six thousand of Europe's choicest artworks had been stored secretly in the dry and temperate mine caves at Altaussee a few kilometres from where I was working at the OK. There are many tales surrounding the local Gauleiter's failed attempt to bomb the mines as he was ordered. When the representatives of the U.S. Army's Monuments, Fine Arts and Archives Branch arrived after the war, what they found at Altaussee, along with the (it was rumoured) neutered dynamite charges, was not what they expected. It seemed that many of the stored works had disappeared, whether abducted or destroyed is still not clear. A body of art was missing.

Some of these works are still turning up in unexpected places and in strange ways. In keeping with an era which is experiencing the largest human migration in history, the stolen artworks, as well, have continued to migrate. What seemed in 1994, when I began this project, a mildly interesting local footnote to war, on the periphery of anyone's attention, has quietly become an accepted fact, open to international and very public scrutiny and investigation, and I have had the unsettling experience of finding my work unexpectedly at the centre of public debate.

It has been said that there are no clean museums, that almost all public galleries have at least some artworks of questionable provenance. The one constructive suggestion I've heard so far regarding the increasingly strained silences surrounding such acquisitions is that the provenance of each work on display be posted nearby, so that even if the owners are dead, or the years 1938-45 unaccounted for, at least part of the memory of the artwork's path through the world can be restored and that absence marked. The opposition by some museum directors to this kind of open acknowledgment—it was sternly rejected, for example, by Glenn Lowry, Director of New York's Museum of Modern Art, in a recent lecture at the Art Gallery of Ontario—is balanced by other gestures such as the list published recently by the Tate Gallery, London, of the names of artworks in its collection which have been acquired in curious or improper ways, a move slowly being emulated by other art galleries and museums and an initiative which MoMA will have to follow. So, as the story continues, certain silences are being broken.

However, some five years earlier, the *Body Missing* video installation began quietly with six playback stations, each situated in a different part of the former Wehrmacht prison, with its special history and atmosphere. (Traces of this earlier structure can

still be discerned faintly in certain "in-between" passages of the elegantly renovated building, but only by those who have experienced how it once was; the floor plans of the former prison persist on the *Body Missing Website*, however, structuring the relationships of its constituent parts.) As we worked, there was talk about being visited late at night by the anguished ghosts of tortured prisoners, and sometimes we thought we heard them, though on one occasion the voices turned out to be coming from an audiotape loop for Valie Export's *Andere Koerper* piece, which someone had left running behind a locked door.

At Station 1 of the six stations in *Body Missing*, a wall text suggests that the Transit Bar is now in Linz, and has become a favourite hangout for artists and taxi-drivers. This "governing narrative"—a fiction when it was written—further describes a group of Transit Bar regulars, artists and writers, who are developing a plan to reconstruct or commemorate certain artworks originally destined for the Hitlermuseum but later discovered to be missing from the storage areas in the salt mines nearby. For the original Linz video production, I wrote six short voice-over dialogues mapping the imagined bar conversations which detailed these plans, one dialogue for each of the six tapes that constitute the video portion of the work. These are spoken in German and appear as English subtitles on the screen.

Weaving through all six tapes, and in a sense the pulse from which their themes were developed, are versions of the nursery song, *Maikäfer Flieg*, a very familiar lullaby in German-speaking countries, and known in other forms throughout Europe. The most frequently sung words of this lullaby,[10] and the fact that children would be lulled to sleep listening to them, offered in distilled form the conditions and contradictions that this work set out to consider.

By chance, during the making of the work, I came across an article by the art historian and cultural theorist Gertrud Koch[11] that I found uncannily à propos. Certain phrases from her text seemed especially resonant and I drew from these the titles of the six parts of the work.

Part of the Story I — Reconciliation with the Dead
Part of the Story II — Recalling the Benign World of Things
Part of the Story III — Trail of Fragments
Part of the Story IV — The Apparatus of Marking Absence
Part of the Story V — Athena's Polished Shield
Part of the Story VI — The Process of Redemptive Naming Begins

Here are Part II, *Recalling the Benign World of Things*, and Part III, *Trail of Fragments*.

(*Body Missing*—video excerpts)

The third in this group of works, its armature the integration of the Transit Bar and *Body Missing* video installations, is the *Body Missing Website*, parts of which will be the last thing I will show you this afternoon if time permits.

When I wrote about the artists' plans to commemorate missing artworks in some form, it was of course pure invention, designed to counterbalance and heighten the documentary force of the rest of the material, but as has happened before with my work, the fiction turned into a kind of reality. (The old saying comes to mind: "Be careful what you wish for, lest it come true.") Or, perhaps more accurately, I was watching one form of reality slide over into another, calling into question the boundary between them. What happened towards the end of my stay in Linz was that a number of artists began to express an interest in doing what I had earlier only imagined. And this led to a shared commemorative practice, the marking of an affinity between living artists and missing works, a homage rendered at the same time more intimate and yet more far reaching by taking place on the web.

Entering the *Body Missing Website*, with composite views of the Transit Bar now visible on the screen as its multifaceted starting point, we move in four languages through a labyrinthine space of uncertainty, the original 1930s architecture of the Offenes Kulturhaus its underlying structure. We meet the bartenders, the piano players and the regulars at the bar. We hear the music playing, read the life stories and dreams of the bartenders, come upon the dialogue overheard at the bar and encounter invocations of the missing art and its context. We find previously unpublished contemporary eyewitness accounts of both the theft and in some instances the attempted return years later of certain artworks, or of their mysterious disappearance.

During the travels of the physical installation of *Body Missing* over the next few years, artists from other cities entered the web extension of the project. The website now hosts the work of twelve artists on the nature of memory. Some chose a missing artwork with which he or she felt a special relation. Others addressed the question of lost art generally. Still others investigated existing documents or discovered new material. The central absence prompted many different approaches, moving towards an open and fluid commemorative process. That this work has been interpreted as an allegory for other kinds of loss I will leave aside for the moment, preferring to stay with the uncertainty that underlies both memory and archive, allowing silence its place.

(On-line tour of website)

As resources permit, the website continues to respond to circumstances ranging from events such as the Mauerbach Auction or the return of the Bremen books from Tiflis, to the recent art theft debates in the world press. Though large, complex and resolutely non-linear, the site is intentionally easily accessible oscillating in its meanings between suspense thriller, political commentary and lament. And it is beginning to move towards the form I like best: the one in which the viewer begins to accept that the story is always partial; that the whole is greater than can easily be encompassed at one time by one person; that his or her experience of it is shaped by chance and personal history as much as by my research or fictions; and that there are always enigmas and silences, or to put it another way, that the absent and the enigmatic continue to live inside us.

Though different in their respective approaches, each of these works in its own way considers the power of the silences that permeate diasporic experience, and the loss and reinvention of cultural memory that accompanies even the most hopeful and optimistic migration. As ongoing projects, they continue to change and evolve. Apart from the specific time period devoted to realizing each of them the first time and engaging with the questions raised, it would be equally true to say that I, like most of us, have been immersed in these questions for a lifetime and, if we look beyond the personal to the larger events that have shaped our lives (those formative aspects of experience about which one is never consulted), since before we were born.

In Appreciation of Shadows

As with the messiah tapes described earlier and their sequel, the Piccadilly Circus Spectacolor Board animation produced by the Artangel Trust in 1990, these works are rooted in an inquiry into the abuses of power and their consequences. The themes of displacement, deracination, absence, loss and the bureaucratization of experience which permeate them find a perhaps inevitable extension and corollary in my current project, *The Institute: Or, What We Do for Love*,[12] a video-web serial narrative on the travails of a large cultural organization, The Canadian Institute for the Arts, a government residence for artists, where for a variety of private and political reasons, continuity is broken and archival distortions jeopardize any hope of shared memory.

In these three related projects, and the fourth now in production, the possibility of travel between virtual and real space, of meeting real or fictional people and those who hover on the border in between, opens a perceptual process that supports the inquietude that is at the conceptual heart of the work, calling into question once more both the accuracy of memory and the complacency of the archive.

There is a kind of hope embedded in this kind of practice: If, in the temples of art or scholarship, things are being done which raise the question whether they themselves

are true, it might follow that such questioning itself might become second nature, an axiom of citizenship, together with some respect for the notion of the unresolved or unresolvable, and the impossibility, and in some realms, the undesirability, of closure, an ability to live with and appreciate shadows.

Siegfried Kracauer's comment comes to mind, quoted in the Gertrud Koch article mentioned earlier: "Neither has history an end, nor is it amenable to aesthetic redemption." Thinking about a practice of seeking out and juxtaposing contradictions, both in form (for example, making works which hover at the art/life, real/virtual, documentary/fiction borders) and in content (for example, parsing the combination of the presumably sacred love of art and the profanity of Third Reich art-theft policies), I see as well that the works I have shown you not only refer to something missing, but that they themselves change or disappear, and in their absences join the world of things recalled or forgotten at the whim of the viewer.

While it is true that a market-driven, gallery-controlled practice, bracketed by investment fictions on the one hand and masterpiece notions on the other, generally provides a setting closer to archiving than to remembering, with similar risks of calcification, it is also true that even within these constraints the process of bearing witness can continue. If art is the work of making known and giving form to what is not evident, inviting consideration of the mythic properties of everyday life, and revealing accepted realities as other than they seem, it can perhaps be thought of as a benign negotiation with absence, silences and shadows, a constantly changing process of pulling the invisible rabbit out of the quasi-visible hat.

In the *Kunstraub* (art theft) policies of the Third Reich, two contradictory kinds of absence-negotiation crossed paths: The desire of fascism, on the one hand, for a brightly lit void that would deny where the shadow lives, and on the other, a curious kind of awareness, despite this denial, that it is the task of art to find, integrate and balance what is hidden. The organized stealing of art was the embrace of the one to betray the other, and in the context of war and its terrors can be seen as a desperate, fetishistic activity, a case of filling the inner void by ingesting the power of the other, a kind of cannibalism. *But art as trophy is art from which art's necessary work in the arenas of silence and shadow is erased.* In considering the various obsessions that centred on the Fuehrermuseum, as expressed through the collecting fever that aimed to fill it with masterworks obtained no matter how, I could somehow begin to trace a path through the madness of the Third Reich, and look at the Museum world's ongoing collusive relation to it.

Echoes

Preparing *Body Missing* for installation at the Sigmund Freud Museum is, among other things, a process of tracing the relationship between two archives: the

disrupted, confused and unreliable inventory of artworks uprooted by the cultural policies of the Nazis, and the steady building of the major international archive of psychoanalytic research material housed in Sigmund Freud's former living quarters and consulting rooms at 19 Berggasse in Vienna. Acquired, restored and opened as a museum and research centre in 1971, these premises now contain one of the most important and wide-ranging international archives of material related to the work of Sigmund Freud. The invitation to install *Body Missing* in that context means, among other things, that each archive serves as a lens on the other, offering a point of intersection of two of the most haunting tropes of the twentieth century: genocide disguised as order, on the one hand, as reflected in the mass of ultimately irrational documents—a failed archive—pertaining to the missing artworks, and the discovery of the seeming disorder of the unconscious, on the other, and its underlying scope for insight and healing as mapped by the documents on the library shelves at 19 Berggasse.

Here is a short passage from the catalogue text, "A Narrative of Absence and Return," written first for the *Sigmund Freud Museum Newsletter* on the occasion of the strange visit to Canada of Austria's extreme right-wing politician, then leader of the so-called Freedom Party, Joerg Haider. He's referred to here as 'H'.

(Reading of text excerpt)

Each one of H.'s self-aggrandizing attempts can be countered with certain words spoken by Sigmund Freud in the days preceding his forced exile from Austria, the quiet expressions of someone whose home for 72 years had been Vienna before being banished from H.'s "own back yard." Instantly the relative weights of the ridiculous and the sublime reveal themselves, the calculated but transparent rhetoric of H. pierced through by the testimony of a great fellow-citizen of an earlier generation.

Yet, where madness has once reigned, deep channels remain in place, prepared for its return. Over the last few days, the appeals from Austrian friends asking not to be abandoned raise again the question, what does it mean to make an exhibition, and particularly to show *Body Missing*, in Austria now?

Because of its history and the memories it cherishes and embodies, the Sigmund Freud Museum is one place in Vienna where inter-generational testimonies converge, bear witness and carry warnings, and where a fellow exile can consider presenting a work addressing the art-collecting fever of the Third Reich. The Sigmund Freud Museum, site in 1938 of Freud's departure into an exile forced on him and his family by programmatic hatred, stands as a reminder of what was lost then and of what is at risk now and perhaps always.

Coda

In the introductory narrative of *Body Missing*, the bartender, cleaning up one evening, finds a list, in fact a List of Lists, naming gateways into many kinds of absence so far as the stolen artworks are concerned. As she does with all the odds and ends that she finds in the Transit Bar after a long evening, she pastes the list in a special notebook.

Things have changed since that bartender's discovery in Linz. Much that was strange and silent then has become familiar and newsworthy, and with that something is both gained and lost. The silences around these questions earlier in the decade, whether conspiratorial or grieving, invite a quality of attention that doesn't survive the more recent glare of journalism or the posturings of politicians. But, as with most experiences, stories—told by familiar or at least friendly voices—are a good way to meet the imperatives of continuity, the summonings of memory. No monument is required, only a speaker and a listener.

Here, as a partial invocation of absence, its silences and its shadows, is the fragmentary and still unfinished list of lists found by the bartender that night in the Transit Bar:

- what was collected
- what was stolen
- what was safeguarded
- what was confiscated
- what was transported by train
- what was shipped by truck
- what was hidden
- (list of all the better-known hiding places)
- what was sold in Switzerland
- what arrived at the salt mine and on what dates
- what left the salt mine and when
- what was borrowed for party offices
- what was given as gifts
- what was insured
- what came from private collections
- what was another country's treasure
- what the Allies found
- what the Russians took
- what now begins to appear at auction
- what was burned

- what was saved
- what was bought back after the war by previous owners
- what never existed
- what can be shown only privately
- what sits in the museums of Europe under new names
- items found in North and South America
- (list of vendors and sources)
- (lists of the postwar collections)
- inventories of castles
- handwritten original lists
- typewritten collection point lists
- what has been returned
- what is "heirless"
- what is still missing

1. Nadine Gordimer, "Censors and Unconfessed History," speech given at the University of Capetown, April 24, 1980, in *The Essential Gesture: Writing, Politics and Places*, intro. & ed. Stephen Clingman (London: Jonathan Cape, 1988), p. 259.

2. Cathy Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative and History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996), p. 58.

3. Avishai Margalit, "The Ethics of Memory," Harry Crowe Memorial Lecture, York University, Toronto, February 3, 2000.

4. Roger I. Simon, Sharon Rosenberg, Claudia Eppert, eds., "The Paradoxical Practice of Zakhor: Memories of 'That Which Has Never Been My Fault or Deed'," in *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma* (Lanham, Maryland: Rowman and Littlefield, 2000), pp. 9-26. *In the passages quoted, Simon cites the following two references in parentheses: Emmanuel Levinas, "Diachrony of Representation," in *Time and the Other*, trans. Richard. A. Cohen (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1987), pp. 97-120, and Kaja Silverman, *The Threshold of the Visible World* (New York: Routledge, 1996), p. 10.

5. Roger I. Simon, op cit., p. 11: "*Zakhor* is translated into English as both an imperative and an obligation: 'remember.' Shattering conventional linkages of time and memory, *zakhor* presumes a transformation of time to something other than a precast continuum through which we move, or a spatialized rendering of 'here' and 'there.' *Zakhor* is something one must do—it is not a passive undergoing of recollection or reminiscence. *Zakhor* must forever negotiate the tension between, on the one hand, providing a sense of continuity and confirmation, while, on the other hand, renewing the significance of memory through making evident a cited past's discontinuity with immediate existence. It is the negotiation of this tension that sets the terms for the practice of historical memory."

6. Sigmund Freud, "Beyond the Pleasure Principle," in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, ed. James Strachey with Anna Freud (London: Hogarth, 1953-1974), vol. 18, ch. 3.

7. Caruth, op. cit., "The Wound and the Voice," p. 3.

8. Caruth, op. cit., "Freud, *Moses and Monotheism*," p. 24.

9. Vera Frenkel, "Trust Me, It's Bliss: The Hugh Hefner/Richard Wagner Connection," multidisciplinary performance, Playboy Mansion/Hefner Hall, Chicago, April, 1987.

10. An English translation of the lullaby might read:

"Mayfly, fly away!
Your father is in the war
Your mother is in Pommerland (Poland)
Pommerland is burnt to the ground.
Mayfly, fly away!"

A variant of this sung by English schoolchildren begins:
"Ladybird, ladybird, fly away home,
Your house is on fire, your children are gone."
Both versions are sung at various times on the tapes.

11. Gertrud Koch, "Exile, Memory and Image in Kracauer's Conception of History," in *New German Critique* 45, pp. 95-109.

12. Vera Frenkel, "Artists in Residence," a work for voices broadcast on CBC Radio Two, June 12, 2000. One of a group of works from *The Institute: Or, What We Do for Love*, on the travails of a large cultural organization. Speakers: Jamel Oubechou, Lisa Steele, Kim Tomczak, Sascha Hastings, Eleanor Wachtel, and VF.

WEIMAR: THE PARADOX OF MEMORY

DAVID GALLOWAY

David Galloway est directeur des études américaines à l'Université de la Ruhr en Allemagne. Il a enseigné dans plusieurs pays, aux universités de Sussex, Dublin, Hambourg, Case Western Reserve (Cleveland), Koweit, Riyad, Le Caire et Shiraz. Auteur d'ouvrages critiques et de romans, David Galloway collabore aussi aux revues *ARTnews, The International Herald Tribune*, et *Art in America*. Auteur d'études interdisciplinaires sur la culture américaine, il a aussi agi à titre de commissaire invité au Musée d'art contemporain de Téhéran. Il s'intéresse à la muséologie («A Tale of Three Cities», dans *Art in America*, 1992) et à l'impact de la réunification allemande sur la scène de l'art actuel («A City Reborn», dans *Art in America*, 1992). Il est le commissaire de l'exposition *Continental Shift* présentée en Allemagne en mai 2000.

The small city of Weimar has recently enjoyed a year of glory and scandal as the last European Cultural Capital of the old millennium. It is a city that symbolizes, better than any other, both the glories and the horrors of the German past—perhaps, indeed, that perplexing phenomenon known as "the German soul." Johann Wolfgang Goethe, who lived here for nearly 60 years, attempted to persuade a friend to join him by posing the rhetorical question, "Where else can you find so much good in so small a space?" But it was in the same small space that Adolf Hitler enjoyed his most enthusiastic support, that the National Socialists won their first electoral victories, and that neighbouring Buchenwald—the largest concentration camp on German soil—would become a chilling synonym of man's inhumanity to man. Probing this phenomenon resembles an archaeological dig, in which one progresses through complex strata of treachery and triumph, creativity and barbarity. And it is not unlike peeling away the layers of an onion. (Indeed, one of the oldest local festivals highlights the annual election of a *Zwiebelkönigin* or "Onion Queen.")

The foundation for Weimar's cultural eminence was laid in the 16th century, when it became the capital of the Duchy of Saxe-Weimar. Lucas Cranach the Elder established his studio in calculated proximity to the court, and his friend Martin Luther made frequent visits. But it was in the 1750s that the golden age was ushered in by Duchess Anna Amalia, one of the most cultivated women of her time, whose salon became a meeting place for writers, artists, musicians and leading theorists of the Enlightenment. Characteristically, she engaged the writer Martin Wieland as a tutor for her young son Carl August. In the first year of his own reign, which lasted from 1775 to 1828, the Duke persuaded Goethe to take up residence in Weimar. A decade later, Friedrich Schiller joined him, and in the generations to come the city's residents would comprise a virtual Who's Who of German intellectual and cultural life, including Johann Sebastian Bach. Beginning in 1844, Franz Liszt rapidly transformed the city into an operatic centre of international renown, while Richard Strauss countered with his own unique conception of musical theatre. Friedrich Nietzsche spent the last years of his life in a villa overlooking the town, where his archive and library are housed. Walter Gropius, Lyonel Feininger, Paul Klee and Wassily Kandinsky would number among the illustrious short-term residents.

To the casual visitor, wandering the cobbled streets of this picturesque town, its charms may well seem irresistible. Its freshly restored Classicistic, Baroque and Jugendstil facades gleam in pastel shades of green, rose and yellow like so many brightly iced petits fours, while the city's trademark figures of Goethe and Schiller again strike heroic poses before the National Theatre, freed of corrosion and pigeon droppings. Not only is the city the national headquarters of the Prussian Cultural Foundation, but every second house seems to be a museum, a memorial, library, archive or former residence of a celebrated native son. In the splendid landscape park

which follows the meandering course of the River Ilm, and to whose design Goethe himself contributed, the poet's "garden house" has regained the elegant cosiness with which the poet once charmed (and disarmed) female visitors. Nearby, a precise replica of this modest sylvan retreat, built at a cost of 3.5 million Deutsche marks, reduces touristic wear and tear on the original and theoretically puts to the test Walter Benjamin's theory of "aura."

This cultural cloning is not the only indication that Weimar is well on its way toward becoming Disneyland East, just as Heidelberg has long since established itself as Disneyland West. The intricately modulated cobblestone patterns that unify the inner city are executed with surgical precision, while the surrounding facades have the stiff artificiality of an over-lifted diva. Even the coloration of the stucco seems synthetic, derived from acrylics rather than earthen pigments. The ensemble will not age gracefully, for the simple reason that in this embalmed state it will never age at all. Yet for a city with no visible means of support beyond tourism and "conventionism," the benefits of prettification are indisputable. And Weimar admittedly offers a disproportionate share of pleasures for the *flâneur*.

This extensive urban facelift was realized at a total cost of 380 million marks for public projects, including the transformation of the Goethe Museum into an ingenious cultural promenade and the rebuilding of the New Museum, which now houses the Paul Maenz Collection of contemporary art. There is no official calculation of the millions invested by private enterprise in recent years, including banks, hotels and restaurants sprucing up for the pilgrimage year of 1999. Even in the past, the city recorded as many as 3,000 day-trippers per day. Including 50 million in public funding for some 300 cultural events, the *annus mirabilis* ran up a tab of more than 500 million marks—hardly an inconsequential sum for a city with 60,000 inhabitants and an unemployment rate that hovers between 14 and 17 percent. Weimar is the smallest city ever designated as European Cultural Capital but the poorest and, indeed, the last of its genre. This year the honours are being shared by nine separate locales. At the time of its election, Weimar was literally bankrupt; its amazing renaissance was financed by the European Union, the federal government, the state of Thüringen, and by generous subventions from such corporate sponsors as Volkswagen.

Initially, Nuremberg had been expected to sport last year's cultural laurels. But that was before Chancellor Helmut Kohl placed his considerable weight behind the candidacy of Germany's decaying cradle of Classicism. Chronology aided his cause: 1999 marked the 250th anniversary of Goethe's birth and the 240th anniversary of Schiller's. It was also the 80th anniversary of both the Bauhaus and the nation's first democratic constitution, which was drafted in Weimar. The latter two events once seemed to promise the beginning of a new age of enlightenment. In fact, the hostile local atmosphere (as suggested by routine parental threats to send unruly children "to

the Bauhaus") forced Walter Gropius to move his progressive institution to Dessau in 1924. Two years later, Adolf Hitler chose Weimar as the site of the first party congress for the newly legalized NSDAP. For years to come, devoted followers would gather before the Hotel Elephant (still the city's premiere address) when their leader was in residence, to chant until they were hoarse: "*Führer, Führer, komm raus, komm raus, aus dem Elefantenhaus.*" And he rarely failed to reward the entreaties to "come out of the elephant house" with at least a brief appearance on the ceremonial balcony above the entrance. More lasting gratitude was symbolized by the vast *Gauforum* Hitler erected here—a pompous flight of administrative buildings enclosing a parade ground. The monomaniacal complex was realized by raising an entire section of the city some 60 feet, with the aid of labourers recruited from Buchenwald.

The scale, style and topography of the *Gauforum* engulfed the neo-Renaissance museum erected on the site in 1868. Ironically, Allied bombs aimed at the intimidatingly "heroic" structures raised in the spirit of Albert Speer fell instead on the museum. In the postwar period, East German authorities showed no interest in the burnt-out shell. Indeed, they dismantled what remained of the heating system and installed it in the National Theatre, ignoring the do-it-yourselfers who treated the building as a stone quarry. Following the fall of the German Democratic Republic, the former Cologne gallerist Paul Maenz discovered his love for Weimar. Thanks to his engagement, the phoenix has now lifted its wings above the ashes. Maenz was not only touched by the desolate building but by the thought that the museum had long since been plundered of its 20th-century holdings. The Nazis had banned the "decadent" experiments of the early modernists, while the Communist overlords forbade any hint of abstract or experimental spirit.

Paul Maenz, whose Cologne gallery was once an important international trendsetter, had quietly assembled an "anthology" of those artists and movements he once promoted and continued to collect even after closing his gallery. In 1993 he offered to donate more than a third of his collection to the city of Weimar as an outright gift, on condition that additional works be purchased in order to create a foundation to ensure future acquisitions; roughly one-third of the collection was assigned to the museum in the form of long-term loans. Thanks to that commitment, the frequently stalled plans to restore the ruin received top priority. Thus, the New Museum could open on January 1, 1999, as the inaugural event for Weimar's jubilee year.

For the first time since the state of Thüringen issued its "Decree against Negro Culture for the Protection of German Folklore" in 1930, the New Museum confronts Weimar with artistic positions of the international avant-garde. With chilling appropriateness, an entire room has been devoted to paintings and leaden sculptures by Anselm Kiefer, whose explorations of the traumas of history assume painful immediacy here. The proximity to the *Gauforum* alone would suffice to deepen the tormented shadows that hang over Kiefer's entire oeuvre. A temporary exhibition of

works acquired by Adolf Hitler, displayed in the assembly hall that is part of the *Gauforum* complex, raised the irony to an absurdist fever pitch.

"Art for the People—Acquired by Adolf Hitler" was one component of a three-part, highly controversial presentation entitled "Rise and Fall of the Modern." The first part, mounted among the splendours of the Castle Museum, featured works by such modernist masters as Cézanne, Renoir, Klee, Feininger and Kandinsky. Thanks to a brilliantly eccentric general director of Weimar museums named Harry Graf Kessler, who took up his post here in 1903, such pioneers were promptly and prophetically integrated into local collections. But the Count reckoned without the entrenched conservatism of local burghers, who were incensed by the excesses of "decadent perverts" like Paul Gauguin. Though Graf Kessler was not literally tarred and feathered, the acceptance of nude drawings by Auguste Rodin as a gift to the city brought his three-year stint to an abrupt and rude conclusion. The Nazi dictatorship purged what remained of his far-sighted achievements.

The aesthetic with which the Nazi overlords "corrected" Kessler's excesses is suggested by the works Adolf Hitler acquired, primarily to decorate his own official quarters. Some 200 of the 500 bosomy blonde nudes, tautly muscled athletes, blue-eyed farmers and romantic landscapes that confirmed both the aesthetic and the ideological vision of the *Führer* were on view in the first exhibition of so-called "Nazi art" to be presented in Germany since 1945. Nothing had been done to tidy up the raw spaces of the assembly hall, which the Communists had converted into a factory. The paintings themselves were unceremoniously crowded together on temporary chipboard walls, as though relegated to a storeroom for museum castoffs. The anti-aesthetic of the presentation and the technically versed but vapid canvases eloquently underscored "the banality of evil."

In theory, at least, the third instalment of this unique documentation, entitled "Official and Unofficial Positions—Art of the GDR," was similarly low-keyed. There was no attempt to aestheticize or politicize the achievements of Socialist Realism; the object was merely to give them a forum in which they could speak—for better or worse—for themselves. Industrial scaffolding, draped in plastic, was used to create a vast rotunda in the *Gauforum*, where some 500 paintings jostled for space. They were taken over en bloc, and without regard for chronology or theme or artistic quality, from the holdings of former workers' collectives, factories, government offices and museums. This indiscriminate hodgepodge, poised against the sort of black plastic used for garbage bags, raised justified protests from artists who had managed to preserve artistic integrity even within the constraints of aesthetic dictatorship. Among the officially sanctioned paintings so insensitively displayed in the rotunda, there was considerably more individuality than in the show of Nazi art—at times, indeed, a certain experimental flair. The essentially uncurated, lock-stock-and-barrel

approach provoked considerable outrage, however, as did the small, unrepresentative ensemble of works by "unofficial" artists. And yet, taken as a whole, the trio of exhibitions graphically documented the tragic influence of totalitarianism and dictatorship on the artistic spirit.

The Paul Maenz Collection can scarcely close the yawning gaps left behind by 60 years of persecution and repression, but it is—at the very least—an important symbolic gesture. Otherwise, there is only a single address for contemporary art in Weimar: the ACC (Autonomous Cultural Centre). This experimental institution originated in 1988, before the fall of the Berlin Wall, when students occupied a derelict house where Goethe found his first local residence. The students staged concerts and film marathons that attracted as many as 200 spectators and regularly raised the hackles of local party functionaries. Immediately after reunification of the two Germanies, and before Western investors could snap up the choice property, the cultural squatters were able to secure the house with the aid of private sponsors. A small gallery, focused primarily on art from and about Weimar, was created above the café, and in 1996 additional exhibition spaces were rented in an adjacent house.

The ACC has meanwhile pursued a program that few contemporary museums could match. It has documented a forbidden past with shows by such classic moderns as Paul Klee, and helped to close the information gap with solo presentations by Cindy Sherman and William Wegman, who was delighted at the thought of bringing his Weimaraners to Weimar. And the ACC scandalized the conservative majority by placarding the city with erotic images by the French pair Pierre and Gilles. Simultaneously, the institution has spotlighted the achievements of local artists and inaugurated an international artist-in-residence program. Repeatedly, the participants have focused on history and memory. A photographic documentation of the city's most famous addresses was produced at sewer level, while vanishing artifacts from the GDR, like patterned shopping bags, have also been revealed as potent symbols of a "buried" world.

The hope that Weimar may yet emerge from its encrusted provincial chrysalis was underscored by the decision to rechristen the local Academy of Architecture and Design in 1996 as the Bauhaus University and to expand its course offerings to include the studio arts as well as product design, visual communication and "media culture." Among those who believe the renaming represents more than a marketing strategy is American artist Liz Bachhuber, a founding member of the fine-arts faculty established in 1993. She finds her students, mainly from the former East Germany, highly motivated, open to new ideas and yet not entirely liberated from the clichés once propagated by former East German art academies—including an inordinate stress on technique at the expense of content and individual expression. Nonetheless, the excitement of breaking new ground at this historic site is plainly invigorating. What Bachhuber misses from time to time is a viable context for her own work. In

Düsseldorf, where she lived for several years before taking up her post in Weimar, "the artist was taken for granted—in a positive sense. His presence and his needs were simply part of everyday life in the Rhineland. Here one is an exotic, an outsider with unreasonable expectations."

Perhaps those conflicted feelings have something to do with Bachhuber's decision to build a series of giant nests, symbols of home and security, as part of an ambitious project entitled "Light on Weimar." Using castaway chairs or bicycle stands and other found objects, the artist assembled circular frameworks that were then interwoven with fresh green branches. One of Bachhuber's "Nesting Places" stood before the Bauhaus Museum. The rest were at seemingly unlikely sites, including a supermarket parking lot, a dreary concrete-slab housing development, and Germany's only retirement home for former thespians. Integrating art into the daily lives of Weimar's citizens—above all, through light and sound installations—was a central goal of "Light on Weimar," which also included works by Jochen Gerz and Jenny Holzer.

By night, Christopher Rihs projected swarms of butterflies onto the facade of a former cinema as symbols of freedom, lightness and innocence. The project was inspired by his reading that children in the Majdanek extermination camp had drawn countless butterflies on the walls of the rooms in which they were confined. The building where Rihs's nocturnal swarms of butterflies tumble has its own, very different associations with childhood and youth: it was here, on the night of July 3, 1926, that the *Hitlerjugend* was founded—that organization of hardy teenagers dedicated to supporting the goals of their *Führer*. Nor is this the only work realized for "Light on Weimar" which attempted to connect contemporary sensibility to the horrors of the Nazi past. The most moving was Ute Wrede's "Poppies and Memory," for which the artist sowed the railway bed from Weimar to Buchenwald with thousands of poppy seeds. Their blood-red trail will return each year to link the city of light with the city of darkness.

The short-term, temporary projects comprising "Light on Weimar" acquired a special resonance in a city ponderously encumbered by historic artifacts. So, too, does the "Garden Archive" initiated by Barbara Nemitz, who teaches at the Bauhaus University, though she maintains an atelier in Berlin. Many projects which artists have initiated here as "Botanic Sculpture" will take years to assume their final form, while others must be renewed each spring. Here, in a pastoral stretch of woods and meadows along the Ilm, visitors must literally search for living works that blend into their surroundings. This is the best and perhaps, indeed, the only location from which the shadow of Buchenwald briefly recedes.

There, too, art has been integrated into a setting maintained as both a *Denkmal* and a *Mahnmal*. In addition to a permanent exhibition of works created by inmates of the camp, one encounters the attempts of contemporary artists to lend the horrors of the past a contemporary relevance. None of these are so moving or so disturbingly,

unintentionally, irrelevantly beautiful as the photographic still lifes of Jerusalem-born Naomi Tereza Salmon. Isolated against gleaming white backgrounds are the banal, battered artifacts to which prisoners clung: worn shaving brushes, for example, and hand-carved combs whose patinas seem to suffuse them with the rich coloration of icons. In the treatment of these mute witnesses to genocidal terror, nothing is beautified, yet all is somehow beatified.

Artists who work in Weimar are inevitably drawn into the labyrinthine contradictions of the city's past. The Wuppertal-based photographer Ute Klophaus was commissioned to undertake just such a schizophrenic journey, and for the Schiller Museum's exhibition "Mythos Weimar" she produced 170 black-and-white photographs of the multifaceted city. Best known for her 20 years of collaboration with Joseph Beuys, Klophaus has had considerable difficulty in moving out of the guru's shadow. Yet she has long since developed an idiosyncratic style of coarse-grained black-and-white photographs with one edge torn away as though to stress the essential fragmentariness of any single view. Indeed, the fragment and the oblique, overlooked angle are her specialties, and "Mythos Weimar" thus marked a refreshing departure from the technicolour perfection with which "Germany's prettiest town" is regularly promoted. Yet the same aesthetic is applied—one is tempted to say "indiscriminately"—to Buchenwald interiors and the residences of Goethe and Schiller, to cobblestone patterns, sewer covers and door-knockers. To be sure, the inherent contradictions, including the dangers of aestheticizing evil, are not of Klophaus's own making, and it would be wrong to fault her considerable accomplishment in refocusing the Weimar myth. Nonetheless, her greatest accomplishment may consist in having made so graphically clear the irresolvable paradoxes of memory which lurk at the heart of the Weimar experience.

À LA RECHERCHE DU T... PERDU

FRANÇOISE LE GRIS

Françoise Le Gris est professeure d'histoire de l'art à Université du Québec à Montréal. Commissaire de l'exposition *Mémoire et anti-mémoire*, présentée à la Galerie de l'UQAM en janvier 1999, elle a conçu et mis sur pied un programme de doctorat interdisciplinaire en Études et pratiques des arts à l'Université du Québec à Montréal. Françoise Le Gris est l'auteure de plusieurs textes de catalogues d'exposition et d'articles sur l'art moderne et contemporain, la poésie d'avant-garde et la photographie contemporaine. Elle a récemment publié «Le collage comme obsession du langage poétique», dans *Aux frontières du pictural et du scriptural : Hommage à Jiri Kolar* (Nota bene). Elle a aussi publié des recueils de poésie aux Éditions Triptyques. Son prochain ouvrage à paraître aux Éditions Le Sabord s'intitule *Mémoire et antimémoire*.

L'homme ne renonce à rien, mais échange seulement une chose contre une autre en créant des substituts.

Ce n'est donc pas une chose mieux connue qui expliquerait l'énigme de l'œuvre d'art; c'est une absence visée qui, loin de la dissiper, redouble l'énigme initiale.

Paul Ricœur [1]

Une recherche récente, centrée sur l'articulation mémoire et antimémoire, offrait pour sujet à nos réflexions la constitution d'une gigantesque archive de documents et d'une collection d'œuvres et d'artefacts par les anthropologues Margaret Mead et Gregory Bateson lors d'un terrain à Bali, en 1936-1938. La motivation de la recherche prenait pour ressort la construction d'une vaste mémoire, puis son enfouissement postérieur, sous prétexte de préservation et de conservation dans des lieux institutionnels prestigieux, la bibliothèque du Congrès à Washington et l'American Museum of Natural History à New York. Il nous importait, enfin, de penser la réactivation possible de cette archive et de cette mémoire par le biais de la création contemporaine. Histoire de ménager des rencontres[2]. Nous empruntons cette fois une voie transversale afin de questionner des modes d'existence de la mémoire : mémoire vive ou mémoire inerte.

La disparition

Nous prendrons prétexte de la disparition d'une œuvre de la collection balinaise de l'American Museum of Natural History. Il s'agit d'une peinture sur toile de coton (non signée, non datée), faisant partie de la collection rassemblée par Mead lors de sa mission anthropologique. L'existence de cette peinture nous était révélée par une fiche du catalogue dans les archives de la collection. Cette œuvre disparue, devenue dès lors objet de quête et d'enquête, faisait en sorte qu'une absence prenait un relief prégnant au sein d'une surabondance d'objets divers.

D'après l'inventaire, établi par Margaret Mead, du matériel rapporté de Bali, on trouve, entre autres : quelques milliers de peintures de provenances et de styles différents, plusieurs centaines de sculptures, une collection de marionnettes d'ombres, objets, outils et artefacts de toutes sortes, des milliers de carnets, notes, feuillets, environ 25 000 clichés photographiques et 214 rouleaux de pellicule filmique[3].

La méthode alors élaborée par Mead et Bateson pour décrire l'*ethos* balinais entendait se fonder non sur l'exemplarité, mais sur l'exhaustivité. Une sorte de mise à plat par un étalement non hiérarchisé des données recueillies. De ces milliers d'artefacts, sculptures, peintures, outils, objets divers détenus dans les armoires et voûtes du musée depuis 1938 — à part quelques rares vitrines contenant d'aussi rares objets

dans les salles permanentes du musée —, la quasi-totalité reste enfouie, cachée, et totalement inconnue du public. Enfouissement exemplaire s'il en est, sinon refoulement d'une quantité peut-être trop grande de biens culturels concentrés en un seul lieu, ce qui aurait pu choquer certains esprits. Toute une mémoire dormante, plongée ainsi dans un sommeil de plus de 60 ans.

Dans ce contexte, la disparition d'une seule œuvre ne saurait, peut-on croire, peser très lourd dans la balance de cet endormissement général d'une réserve considérable de «témoins culturels» que sont les objets de cette collection. Néanmoins, s'il y a trou, perte, le reste de la collection ne pourrait pallier cette perte, et ne peut réparer ou remplacer l'objet manquant, au nom du principe d'impermutabilité de l'œuvre d'art et de son caractère d'unicité. Cette absence est suffisante pour aiguiser non seulement la curiosité, mais le désir de savoir ce qui se cache derrière cette prégnance du manque, cette absence qui nous intrigue tout autant, sinon plus, que la somme des parties restantes de la collection.

Nous choisirons volontairement d'emprunter un parcours circulaire, en faisant correspondre le point de départ et le point d'arrivée, et ceci en passant par le prisme de l'œuvre disparue — point focal ou aveugle — où s'engouffrent les séries généalogiques. Le *locus* historique d'où nous partirons, pour y revenir en fin de parcours, est l'institution muséale, à la fois destinateur et destinataire de la mission anthropologique. On posera enfin, comme corollaire à cette proposition principale, la question de l'accès aux archives et aux œuvres, la réactivation de la mémoire inerte en une mémoire vive qui passe nécessairement par la mise à jour de l'archive. Nous serions forcément appelée à induire ce qu'était pour Panofsky la synthèse obligée de la méthode archéologique et de la re-création esthétique, ces deux faiblesses qui, en s'appuyant l'une sur l'autre, forment une force. L'enjeu serait par conséquent de saisir la dynamique de l'enfouissement et de la révélation répétés des œuvres et des archives, dans une sorte de démarche heuristique, ainsi que les limites à leur accumulation, celle-ci nécessairement couplée au principe de rareté.

À LA RECHERCHE DU T... PERDU

Le titre de notre communication induit que le «t...» amputé des autres lettres du mot a valeur paradigmatique. Il recouvre tout autant le *tantri* que le texte, le *tenung* et le temps. Par ailleurs, l'objet de recherche n'est pas tant la mémoire affective que l'allusion au titre de l'œuvre de Proust suggère, mais plutôt la mémoire collective qui s'érige à partir de cet ensemble d'archives et d'œuvres, sa transmission, et les altérations qu'elle subit dans la succession des temps différents de l'Histoire.

Passons à la description de la peinture, intitulée *The Burning of Gana's Lontar*. «In this scene an angry Durga (depicted *en face* as a Rangda-witch figure) is shown

burning the *tenung* or book of past and future events written on *lontar* (palm leaf), belonging to the God Gana. Durga is depicted in the centre of the painting, and Gana over to the right, with the burning book in between them [...] The bottom half of the painting is a separate type of *tantri* or animal fable scene, including, slightly to the left of the centre, a *barong* lion[4]...»

Nous sommes ici redevable au court texte descriptif rédigé par Adrian Vickers lors de son passage au musée en janvier 1984, établissant la première tentative de documentation de cette part de la collection, l'œuvre n'étant pas documentée par l'anthropologue, ni photographiée par le musée. Vickers indique bien dans ses notes : «This collection, assembled between 1936 and 1939 is less representative than the McPhee collection of the nature of traditional painting, reflecting Mead's primary interest (with Bateson) in modern painting in Batuan, and also *her more anthropological interests {...} There is no specific documentation accompanying the collection*[5].»

Ce fait de l'absence de documentation indique bien que la collection de peintures réunies par Mead occupe une part mineure dans son enquête anthropologique. Ailleurs, Vickers note encore à propos de cette collection : «According to Margaret Mead's accession notes this collection of Balinese paintings are a "poor, modern, study collection only. A few of these pieces are of high scientific interest, but I plan to use them as exhibition background", etc.[6]» N'est-ce pas là où le mot de Panofsky prend tout son sens lorsqu'il affirme : «Tout ce qui est "monument" pour quelqu'un sert de "document" à quelque autre, et inversement[7].» Ainsi le monument pour l'historien de l'art est considéré comme document pour l'anthropologue. Conséquemment se posent des rapports d'inversion et de renversement entre ce qui a valeur de monument et ce qui a teneur de document.

Mais d'abord, qu'avons-nous perdu ? Quel est cet objet de peinture, et en quoi nous intéresse-t-il ? Le centre du propos se condense autour de ce que l'on peut appeler un événement catastrophique : la destruction volontaire du *tenung* ou livre des événements passés et futurs inscrits sur un *lontar*. Le *lontar* (feuille de palmier), dans la culture balinaise, est d'abord le support des livres sacrés, des épopées mythologiques du *Ramayana* et du *Mahabharata*, tout autant que le support des textes de l'histoire ancienne de ce peuple. Mais, si l'on peut concevoir aisément l'écriture historique des événements passés, comment comprendre que le futur serait déjà écrit ? Que signifie cette écriture de l'avenir qui serait aussi détruite dans un même geste ? Ne serait-ce qu'à l'instant de la césure historique, la destruction des traces du passé, tombant dans l'oubli, compromet l'avenir sinon le devenir que promettait ce passé. Cette écriture de l'avenir pourrait se comprendre, en effet, selon une certaine conception de l'histoire où les totalités reposent sur la stabilité et les mentalités reposent sur la pérennité. On ne pourrait, néanmoins, négliger une autre dimension qui a trait à l'écriture des visions, révélations et prophéties propre aux livres sacrés.

Il s'agirait donc, ici, de la destruction définitive et irréversible des archives, de la mémoire historique et épique de cette civilisation, sorte d'autodafé. Le personnage de Durga, être maléfique associé à la sorcière Rangda, détruit ainsi la maîtrise du Temps détenue par le dieu Gana. La maîtrise du Temps, des récits fondateurs, et la détention/possession des traces et inscriptions de cette mémoire collective est signe de pouvoir, puisque maîtrise du savoir. Il s'agirait donc ici de la destruction du pouvoir/savoir de Gana et de la mise en scène d'un renversement d'autorité. Dépossédé du Temps et de l'Histoire, Gana et sa domination sont ainsi renversés au profit des forces du Mal. Par l'événement catastrophique de l'autodafé s'opère la destruction de la filiation des généalogies, des dominations antérieures qui avaient prise sur l'avenir par le passage répétitif et la transmission de ces insignes de pouvoir. Une situation nouvelle est ainsi créée, par anéantissement d'une mémoire collective, de ses traces et inscriptions en un feu ravageur. Le sujet nous intéresse au plus haut point, dans la mesure où la question du temps est au cœur du propos et que l'existence des documents et des monuments est régie essentiellement, et d'un point de vue historique, par une dynamique de l'apparition et de la disparition.

Retenons pour l'instant le fait central établi par le texte descriptif de l'œuvre, sans pousser plus loin l'enquête iconographique qui supposerait la mise à jour de tout un matériel mythologique, historique, artistique, géopolitique. En effet, en l'absence de l'œuvre, le texte qui lui sert maintenant de substitut ne peut donner que des indices, des fragments de sens, qui ne recoupent qu'avec distance l'argument et la portée de l'œuvre, dans une sorte de vicariance, de traduction de l'iconique en textuel, avec tous les dérapages et les réductions que cela suppose. Pas d'équivalence, en effet, entre le visible et le dicible : «Ce qu'on voit ne tient jamais dans ce qu'on dit, et inversement» (Foucault). Plutôt, une nouvelle organisation de sens, amputée d'une visibilité, qui passe essentiellement par le niveau descriptif (premier niveau d'interprétation selon Panofsky). Un document pour un monument absent. Par ailleurs, si l'on s'en tient à ce que Foucault élaborait dans sa méthode archéologique, toute formation historique, toute stratification impliquerait une «répartition du visible et de l'énonçable» qui se fait sur chaque strate constituée. Il y aurait ainsi, dans ce cas, absence de l'élément de visibilité, et ne subsisterait qu'une part de la strate, l'énoncé, l'énonçable. Une œuvre nommée, mais sans visage, sans matérialité, objet perdu dont l'existence n'est rappelée que par un indice textuel, et un numéro de catalogage, comme partie absente d'un tout.

À partir de ce trou initial, ce «troumatisme», aurait dit Lacan, l'auteure se voit dans un désarroi total. L'événement de l'autodafé, destruction volontaire des insignes du Temps et du Pouvoir (sujet de la toile), coïncidant avec la disparition effective de la peinture, a de quoi attiser le feu déjà allumé, sinon provoquer une expérience vertigineuse. Dès lors, la démarche de recherche de l'objet perdu se met à claudiquer,

hésitant entre surface et profondeur. En surface, l'étalement des données, les stratifications historiques, les agencements de multiplicités, la synchronie. En profondeur, le forage archéologique, le tracé des généalogies, la diachronie. Étant bien entendu que les interférences entre surface et profondeur sont nombreuses et variées.

En effet, sur quoi arrêter la pensée dans un ensemble de données hétérogènes, d'ordre et de niveaux différents, de temps, de récits, de méthodes, de sujets et d'objets divers ? Un texte appelant un autre texte, un récit appelant un autre récit, une œuvre appelant une autre œuvre, et ainsi de suite. À partir d'une convergence d'indices, ces débris archéologiques de sources disparates contribueront-ils à la reconstitution d'un monument, et de quel monument ? À la recherche du *tantri*, du *tenung*, du texte, du temps perdus, quel sera l'objet auquel nous conduira notre quête ? «De quelque façon que nous retournions la question, le début de notre enquête semble toujours présupposer sa fin, et les documents qui sont censés expliquer les monuments sont tout juste aussi énigmatiques que les monuments eux-mêmes», affirme encore Panofsky[8].

Or, le texte postérieur, c'est-à-dire la notice descriptive du *tantri* établie par Vickers, n'appelle-t-il pas un texte antérieur à l'exécution de l'œuvre et qui aurait présidé à son élaboration ? L'auteur de la notice nous précise qu'il a eu connaissance de ce récit et de l'existence du *tenung*, livre des événements passés et futurs, par le biais de la tradition orale balinaise. De la sorte, il est reconnu que la transmission d'une grande part de la mémoire collective balinaise passe par cette tradition orale, et que le texte antérieur à l'œuvre en serait partie. La tradition orale comme véhicule de la mémoire collective a néanmoins un caractère volatil et mouvant par rapport à la tradition écrite, et de plus, est détenue par certains membres de la société. Elle est soumise à la transformation et à l'adaptation des récits, selon des contextes géohistoriques donnés. D'ailleurs, on sait comment tout le théâtre d'ombres, répétant les épopées du *Mahabharata* et du *Ramayana*, est teinté de ces transformations et adaptations successives et variées selon la situation où il est présenté. Double nature donc de la tradition orale qui est d'adjoindre à la transmission l'adaptation contextuelle des récits.

L'ÉNIGMATIQUE

Ainsi, devant cette sommaire description de l'objet convoité, mais perdu, nous nous retrouvons devant une totale énigme. Un récit iconographique, mythologique, historique dont nous n'avons pas la clé ni le code. Énigme au premier degré, l'œuvre échappe en partie à l'interprétation par son appartenance à une sphère culturelle autre. Dès lors surgit le désir peut-être moins de percer l'énigme que d'en découvrir la structure dans une visée de sens. À la manière de Freud dont les essais esthétiques (par exemple, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*) relèveraient d'une reconstitution archéologique, on pourrait procéder à un forage limité, sous quelques traits énigma-

tiques traités comme des débris archéologiques. L'interprétation se fonde alors sur la convergence d'une série d'indices empruntés à des sources disparates, selon un point de vue systématique. Le caractère fragmentaire de l'interprétation ne tenant, en effet, que par la systématicité du point de vue[9]. Pour nous, le point de vue s'articule ici en une série d'emboîtements qui passent par l'œuvre (ou son substitut indiciel, le texte) contenue dans la collection, et par la collection, contenue dans le musée. Ce point de vue ne peut se comprendre que par la synthèse des temps, réalisant une sorte de «contraction d'instants successifs indépendants», dans un «présent vivant», selon une expression de Deleuze[10]. Considérant que «les œuvres d'art disent quelque chose et en même temps le cachent», Theodor Adorno soulignait le caractère énigmatique de l'œuvre d'art en la comparant à un rébus. Il affirme : «Toute œuvre est un rébus seulement en ce qu'elle s'en tient au niveau du leurre, de la déroute préétablie de celui qui le regarde. Le rébus répète sous forme de jeu ce que les œuvres d'art réalisent avec sérieux. Elles lui ressemblent par le fait que ce qu'elles contiennent de caché, comme la lettre d'Edgar Poe, apparaît et disparaît dans son apparition même[11].»

Ainsi, pour chaque période historique donnée se constitue une stratification propre qui modifie la situation organique antérieure des œuvres, et la raison de leur apparition. Ainsi, l'indépendance de chaque présentation des œuvres à des époques différentes, et dans des contextes différents, impliquerait la disparition de la synthèse antérieure et l'apparition d'une nouvelle synthèse, là où se jouent les rapports entre répétition et différence, entre faire et défaire, entre mémoire et antimémoire. Cela ferait en sorte que : «La répétition ne change rien dans l'objet qui se répète, mais elle change quelque chose dans l'esprit qui la contemple» (Hume)[12].

La synthèse des temps

On pourrait poser que le «temps retrouvé» est toujours un temps au présent. Revenons à la toile perdue. Considérer ainsi la chose comme une énigme dont la résolution ne se trouverait pas dans l'objet lui-même, mais dans la subjectivité qui le contemple. Prendre à partie le sujet de l'œuvre perdue. Si le livre du passé et du futur est détruit, cette destruction à elle seule nous installe dans un présent, sorte de synthèse, contractant passé et futur dans une dimension qui serait celle du présent vécu, du présent vivant.

L'œuvre perdue occuperait le point focal de toute une série de récits, d'histoires, de narrations, qui «marquent autant de feuillets, de clivages et d'orientations sur la strate considérée[13].» Histoire de la fabrication de la toile, histoire légendaire ou mythique du récit iconographique, récit de la tradition orale et sa transmission, récit du séjour de Mead et Bateson à Bali, histoire du musée et de la constitution de ses collections, passage de Vickers au musée inscrivant son commentaire, histoire même

de la disparition de la toile, toutes ces histoires relevant de temps différents et se rencontrant en des nœuds d'arborescences sur différentes strates ainsi constituées, où des matières s'échangent, des lignes se croisent, des segments se multiplient, et où se constituent autant de seuils de savoirs différents : mythologique, historique, anthropologique, archéologique, iconographique, pictural.

Selon Paul Ricœur, «C'est toute une philosophie de la vérité qui est ici en jeu : la vérité est procès de reprise des significations disponibles dans des significations neuves, en l'absence de tout passage à la limite dans une signification pure, totale, absolue : "La vérité est un autre nom de la sédimentation, qui est elle-même la présence de tous les présents dans le nôtre. C'est dire que, même et surtout pour le sujet philosophique ultime, il n'est pas d'objectivité qui rende compte de notre rapport surobjectif à tous les temps, pas de lumière qui passe celle du présent vivant" (Merleau-Ponty)[14].»

Dans cette constellation établie, le processus de sédimentation ne va pas sans une circulation des noms propres et sans les redoublements du temps, où s'opèrent le glissement des sujets concernés et l'établissement de relais. Dans la série des noms propres on trouve, en effet : Durga (actrice du récit de la toile), le peintre balinais (auteur de la toile, non identifié), M. Mead (anthropologue), A. Vickers (auteur de la notice, spécialiste de la culture balinaise), et enfin, l'AMNH (institution muséale), point de départ de l'expédition de Mead et point d'arrivée de la collection. Dans ces couches sédimentaires, les tassements se forment, permettant des redoublements, des passages d'un élément de la strate à une autre strate. Deleuze écrit : «Le plissement lui-même, le redoublement, est une Mémoire : "absolue mémoire" ou mémoire du dehors, au-delà de la mémoire courte qui s'inscrit dans les strates et les archives, au-delà des survivances encore prises dans les diagrammes [...] Mémoire est le vrai nom du rapport à soi, ou de l'affect de soi par soi [...] le temps comme sujet, ou plutôt subjectivation, s'appelle mémoire[15].»

Dans le processus de redoublement des temporalités à l'œuvre ici, introduisons un autre segment qui nous est contemporain. L'anthropologue Hildred Geerz nous apporte quelque clé à la compréhension du personnage de Durga. Décrivant une peinture de Ida Bagus Ketut Diding, réalisée pour le compte de Mead et Bateson, *The Demonic Deity Betari Durga Comes from over the Sea to Bring Epidemic*, elle relate : «In this scene, Betari Durga crosses the sea in royal splendor on a palanquin surrounded by her entourage of demonic spirits. Banners, parasols, and spearmen are the traditional accoutrements of royalty. From her head and elbows comes fire, a symbol of *sakti* (power). The painter Diding told Bateson that Betari Durga comes to Bali from over the sea every dark of the moon, bringing epidemics [...] In the upper left corner, in front of the temple gate, a young girl dances, held high by a young man. She is a *sanghyang*, or sacred dancer. In front of her, is a chorus of *kecak* singers who perform a placatory dance intended to persuade malevolent spirits to leave the village[16].»

Geerz remarque un certain nombre d'anomalies dans cette peinture. Tout d'abord : «Balinese do not talk of Durga coming over the sea every month, but rather of Ratu Macaling, [who comes] nearly every night during the entire period from November through May.» Autre anomalie, à Batuan, c'est plutôt la danse *rejang* qui est exécutée, et non le *kecak*, danse récente, et plutôt une danse pour les touristes. «Perhaps the use of an image from a tourist dance is the key to the picture's interpretation [...] It is as if, in making this picture, Diding put together a conglomeration of unrelated ritual notions and motifs from stories, together with a tourist dance, as things appropriate to the "conversation" he was having with the foreigners Mead and Bateson [...] This picture has always made me uneasy [...] It makes me wonder uncomfortably whether Diding invented his myth, and whether the picture is a parody, a tongue-in-cheek send-up of the tourist-anthropologists in their earnest and presumptuous ignorance. I think of the reference to "coming from over the sea": is this a covert allusion to the anthropologists, Mead and Bateson[17] ?»

Si l'on retient la lecture de Geerz, suggérant que la rencontre de deux cultures entraîne des modifications et des permutations pour les éléments de la tradition, on peut dès lors resituer à la lumière de cette observation le propos du *tantri* perdu du AMNH. On a vu que l'événement de la toile introduisait une césure dans le déroulement de l'Histoire et la transmission de la mémoire collective. Si maintenant on juxtapose les récits des deux tableaux, est-on en droit d'introduire la notion de redoublement et de répétition dans une lignée d'événements historiques ? Durga synthétisant ainsi, à la fois, les forces de destruction et les personnages venus de la mer. S'ouvrirait ainsi une série paradigmatique recouvrant ces étrangers venus de la mer et qui ont modifié le cours du temps dans l'histoire de Bali. On associerait ainsi les envahisseurs javanais du royaume de Majapahit qui conquirent l'île en 1343; les conquérants hollandais qui assiégèrent plusieurs fois l'île au XIX^{e} siècle, avec la reddition définitive (1908), qui prit la forme d'un mémorable *puputan* (suicide collectif). Précisons que la pratique du *puputan* est une version modifiée de la pratique du *suttee*, immolation par le feu des veuves et serviteurs lors de la mort d'un raja. Puis l'arrivée des Européens et Américains, dans les années vingt et trente, dont font partie les anthropologues Mead et Bateson, et dont les mœurs occidentales introduisirent des éléments exogènes à la tradition balinaise. Encore, débarquement des Japonais en 1942 puis, en 1965, coup d'État sous la bannière du général de l'armée indonésienne Suharto, «suivi d'un bain de sang qui plongea le pays dans une folie meurtrière pendant 6 mois[18]». De cette série paradigmatique, nous retiendrons à la fois l'élément du feu et de l'immolation (sacrifice), et l'élément de la mer (l'étranger, le conquérant arrivant toujours par la mer). Sur chacune de ces strates historiques, l'événement a pour conséquence de changer le cours du temps, de renverser le pouvoir et d'établir la position du vainqueur. Dans l'histoire d'un peuple, ainsi pourrait-on penser avec Deleuze, le contraire de la mémoire n'est pas tant l'oubli que l'oubli de l'oubli.

Le «butin des vainqueurs» ou la mémoire de l'Autre

Pour en revenir à la peinture disparue de la collection du AMNH, on pourrait s'autoriser à penser que la mémoire s'articule dans l'entre-deux du cumul des données de l'archive (documents et monuments) et le principe de rareté ou la raréfaction des véritables événements, au sens du pur événement. On aurait donc, ici, au point d'aboutissement de ce cumul, l'institution muséale, enveloppe, contenant, raison et moyen de cette accumulation. Ce que d'aucuns considèrent comme biens culturels à préserver, d'autres le considèrent comme «butin des vainqueurs» (Walter Benjamin); et, en l'occurrence, n'aurions-nous pas affaire au fruit d'un pillage autorisé, au nom de la constitution d'une science (anthropologique), et au nom de la préservation des signes de la civilisation (héritage culturel) ? Cette double opération, au but noble sans conteste, autorise l'appropriation et la gestion institutionnelle de la mémoire de l'Autre, faisant alterner son enfouissement et sa révélation périodiques. Nous ne formulons, en fin de parcours, qu'une seule question : Qui détient la mémoire de qui ? Ainsi, l'empilement des notes de terrain et documents visuels, le cumul des œuvres dans des réserves, constituent un dépôt en latence, sorte d'endormissement dans le lit institutionnel échappant à la circulation dans un présent vivant. Deleuze n'écrivait-il pas dans son *Foucault* : «Qui chercherait la vie dans les archives ?»

Outre le fait que notre propos pourrait s'étendre à nombre de pratiques éphémères de l'art contemporain (œuvres disparues comblées par des traces), l'existence de l'œuvre nommée, mais sans visage, le *tantri* perdu, comporte une analogie avec quantité d'œuvres enfouies dans les réserves des musées, non visibles mais répertoriées, fichées, indexées, cataloguées. Leur existence, en retrait de l'Histoire, n'est-elle pas d'abord administrative, partie d'un corps (corpus) institutionnel ? On pourrait bien se demander dans quelle mesure le principe d'inversion ne vient pas jouer entre les œuvres et le musée, les premières servant de documents aptes à échafauder le prestige du monument (musée). C'est dans ce sens que Douglas Crimp entendait le pouvoir de l'institution muséale : «The institution does not exert its power only negatively—to remove the work of art from the praxis of life—but positively—to produce a specific social *relation* between art work and spectator[19].»

Ainsi, si l'on conçoit que le musée a pour propre de ménager, comme en un théâtre, l'apparition et la disparition des œuvres, qu'il exhibe ou retire, détient, conserve, cumule, par un jeu incessant de substitution ou de permutation des œuvres par d'autres œuvres, l'œuvre perdue signale aussi toute béance, trou, dans la mémoire culturelle, et cette surprise aménagée de son comblement périodique. Enfin, n'est-ce pas par une ironie de l'Histoire qu'une culture, ici balinaise, qui maintient vive une mémoire sans accumulation, sans photo, sans film, où l'art et le monument sont d'abord des offrandes aux dieux, où tout bien se consume dans le bûcher des crémations,

soit l'objet d'une telle thésaurisation, d'un tel cumul, où par l'institutionnalisation et la prise de possession, la mémoire de l'Autre est rendue inerte, désactivée, et pour tout dire dépeuplée ?

1. Paul Ricœur, *Le conflit des interprétations : essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, collection «L'ordre philosophique», 1969, pp. 197, 204.

2. Cette recherche donna lieu à l'exposition *Mémoire et antimémoire*, tenue à la Galerie de l'UQÀM, à Montréal, du 15 janvier au 20 février 1999.

3. Mentionnons que les notes de terrain ainsi que les quelque 25 000 clichés photographiques sont conservés à la bibliothèque du Congrès, à Washington.

4. Archives du AMNH, Mead Collection, *Accession 1938-1942*, note by Adrian Vickers, Univ. of Sydney, Australia, January 1984.

5. *Ibid.* C'est nous qui soulignons.

6. Archives du AMNH, Mead Collection, *Accession 1938-1942*.

7. Erwin Panofsky, *L'œuvre d'art et ses significations*, Paris, NRF, Gallimard, 1969, p. 38.

8. *Ibid.*, p. 36.

9. Voir à ce sujet Paul Ricœur, *op. cit.*, pp. 196, 203.

10. Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris, P.U.F., 1969, p. 97.

11. Theodor Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 165.

12. Hume, cité par Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 96.

13. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, p. 58.

14. Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 245.

15. Gilles Deleuze, *Foucault*, Paris, Minuit, 1986, pp. 114-115.

16. Hildred Geerz, *Images of Power, Balinese Paintings made for Gregory Bateson and Margaret Mead*, Honolulu, University of Hawaii Press, 1994, p. 97.

17. *Ibid.*, p. 99.

18. Suzanne Charlé, *Bali*, Genève, Olizane, 1991, p. 35.

19. Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusets; London, England, The MIT Press, 1993, p. 27.

LA RUINE ET LE TÉMOIGNAGE

ALEXIS NOUSS

Alexis Nouss est professeur au Département de linguistique et de traduction de l'Université de Montréal. Il s'intéresse aux notions de mémoire et d'interprétation, ainsi qu'au travail de Walter Benjamin. Il a récemment publié *Sida-fiction. Essai d'anthropologie romanesque*, avec J. Levy (Presses Universitaires de Lyon, 1994); *La modernité* (PUF, coll. «Que sais-je ?», 1995); *Le métissage*, avec F. Laplantine (Flammarion, coll. «Dominos», 1997). Il a dirigé le collectif *L'essai sur la traduction de Walter Benjamin. Traductions critiques* (TTR, Université McGill, vol. X, n° 2, 1997). Alexis Nouss est aussi l'auteur du *Dictionnaire des métissages*, avec F. Laplantine (Fayard, automne 2000). Il prépare actuellement un ouvrage sur l'œuvre poétique et traductive de Paul Celan.

La ruine de Babel. Ainsi peut-on présenter la poésie de Paul Celan, ruine à entendre aux deux sens : *ce qui resterait encore de Babel*, compris comme la possibilité d'une parole, mais aussi *l'effondrement de Babel*, l'affirmation que la parole est désormais impossible puisque la barbarie contemporaine, la Shoah pour Celan, l'a privée de tout support ontologique et de toute relation au réel. Et pourtant, dans l'imagerie de la poésie celanienne, il n'y a pas de ruines.

D'ailleurs, il n'y a pas de ruines dans l'imaginaire de la Shoah. Ruines de Berlin, ruines de Dresde, ruines de Varsovie, oui, mais il s'agit là de la guerre, et ces ruines-là rejoignent celles d'Hiroshima, de Sarajevo, de Grozny aujourd'hui. Les camps, eux, ne sont pas en ruines, n'offrent pas d'images de ruines. Certes, il existe des décombres : en novembre 1944, Himmler ordonne de détruire les machines à détruire, crématoires et chambres à gaz d'Auschwitz-Birkenau. De ces dispositifs d'anéantissement destinés à ne pas laisser de traces, on peut voir les traces. Quelques décombres, pas des ruines.

Si je dis Auschwitz, surgit l'image nette du portail, bien droit, et des rails qui y mènent, bien parallèles. Les bâtiments des camps sont bien dressés, impeccables, alignés, prêts à l'inspection. Prêts à l'inscription, mémoriale, monumentale, à ses usages et mésusages. Et la controverse sur la préservation des bâtiments prouve assez que le problème est celui de la dégradation inévitable, la corrosion normale de constructions. Justement, on ne veut pas les voir tomber en ruines. Les bâtiments bien nets, et le vide, bien net, des espaces vides, au milieu ou autour.

Les ruines de Berlin, de Dresde ou de Sarajevo sont celles de villes. Les camps relèvent d'une autre topographie, comme ils relèvent d'une autre socialité, d'une autre histoire, d'un autre univers. La ruine ne dit pas la Shoah, n'en porte pas la mémoire. Gérard Wajcman ne la retient pas comme objet du siècle[1]. Pourquoi cette représentation est-elle inadéquate ?

La ruine est ambivalente, nouant des couples de significations contradictoires, au point qu'une lecture post-moderne[2] en fait l'ambivalence même, à la fois le signe et le sens de l'ambivalence, ce qui la rapprocherait de l'allégorie, ouvrant simultanément à la polysémie et, par cette polysémie, à l'impossibilité de signifier. Nœuds d'ambivalence du statut de la ruine : elle dénonce la vanité des constructions du passé, mais elle exprime leur persistance; elle dégage un parfum d'histoire, tout en donnant le goût de l'éternité; elle proclame la victoire de la nature qui reconquiert ses droits, ou elle affiche la résistance d'une inscription historique; elle soupire la mélancolie des temps anciens, mais murmure l'espoir de temps futurs à leur image; elle est revendiquée comme héritage national, ou revendiquée comme patrimoine universel; elle sert de support à la méditation ou à la réflexion philosophique qu'elle inspire, mais elle vaut aussi pour elle-même, dans la beauté d'une autonomie esthétique.

Au fil des époques et des cultures, au fil des intérêts idéologiques, du colonialisme à l'émancipation, dans ses conceptions et ses représentations — ruinisme pictural ou

littéraire —, la ruine mêlera ces diverses valeurs ou penchera vers l'un ou l'autre pôle. Mais il est une dimension qui traverse cette diversité, la saisie du temps, dans les deux sens du génitif : le temps saisissant les manifestations humaines; celles-ci saisissant le travail du temps, l'enregistrant. Que son interprétation pointe vers le passé ou le présent, qu'elle monte l'histoire en diachronie ou en synchronie, la ruine en révèle l'emprise dans ses manifestations spatiales. À la fois l'espace accueillant le travail du temps et le temps comme médium transformant l'espace en lieu, pour reprendre la distinction de Michel de Certeau.

Or cette attention à ce que j'appellerais la temporalisation va devenir dans l'histoire culturelle européenne, au XVIII[e] siècle, une fascination : le saisissement, recherché, devant la saisie du temps. Hubert Robert, un des plus célèbres parmi les peintres de ruines, non seulement se met à inventer des ruines, comme le fait Piranèse dans ses visions de Rome, mais il projette, il anticipe le travail de la ruine : il se précipite pour représenter la démolition de la Bastille; il peint la grande galerie du Louvre, alors intacte comme elle l'est aujourd'hui, à l'état de ruines. C'est aussi l'époque où l'on aménage des jardins intégrant de fausses ruines, notamment en Angleterre, en France aussi, et Hubert Robert est l'un de ceux qui en dessinent les plans. L'artificiel n'est pas le simulacre, Las Vegas n'est pas l'Île-de-France. Le post-moderne entend subvertir l'histoire; ce qui se met en place au XVIII[e] siècle est au contraire cette attitude de la modernité consistant à prendre la mesure de l'histoire en elle-même et pour elle-même, à commencer par son propre présent. Du Bellay méditait devant la force de l'antique traversant l'histoire; Diderot, qui formule le syntagme «poétique des ruines» médite, lui, sur le travail de l'histoire même, sur l'irréversibilité du passage, mais aussi sur la possibilité d'ouvrir une autre histoire, de bâtir sur les ruines.

Se dégage cependant une autre sensibilité, illustrée dans le romantisme, où la fascination pour les ruines sombre dans un imaginaire de la catastrophe — caractéristique de la période postérieure à la Révolution française —, une esthétique de la désolation, de la dévastation, du vide, du néant. Chateaubriand, dans le *Génie du christianisme*, parle ainsi d'une «poétique des morts». La mélancolie plus que la nostalgie. C'est aussi, sur la ligne du romantisme allemand, un appel mystique et solitaire à se fondre dans l'infini, à recevoir dans les ruines la leçon du silence et celle de la nuit. Qui parfois s'accompagne d'effroi : l'onirisme de la ruine tourne au cauchemar lorsque l'habitent les fantômes. L'histoire ne suscite plus la méditation, mais la hantise.

Qu'elle recueille l'une ou l'autre de ces inspirations, la ruine renvoie à un lieu qui n'est plus. Elle le monumentalise tout en en témoignant. Qu'en est-il lorsqu'il s'agit de témoigner pour la Shoah d'un «non-lieu», d'un espace que la mémoire ne peut (re)constituer, dont l'histoire n'a pu conserver les traces, car l'événementialité qui le définirait échappe aux systèmes conceptuels et représentatifs de notre culture, comme elle échappe aux dispositifs psychiques et intellectifs de l'individu ?

La monumentalisation est une réification de la mémoire, qui répond à un besoin psychologique et remplit une fonction sociale. L'horreur de la Première Guerre mondiale — les tranchées, les gaz, la mort massifiée et administrée — a, par exemple, été atténuée et intégrée, rendue acceptable par l'érection des monuments aux héros et soldats disparus qui surgirent par milliers dans les villages français après l'armistice. Le monument est ce qui décline le passé au passé : un passé simple, voire simpliste. La ruine, en ce sens, est un monument qui fige le passé, qui marque le passage du passé, et la distance par rapport au présent. Elle tient du musée : on visite un musée ou des ruines, pas un paysage. La ruine muséifie le paysage, historicise la nature. Mais aussi, la ruine marque le présent, ou le démarque; par cette distanciation du passé, elle indexe le présent au même titre qu'elle situe le passé. Elle est donc témoignage, au sens usuel, et d'abord juridique, qui décline le passé au présent, puisqu'il permet de prononcer un jugement, énoncé au présent, avec des conséquences pour l'avenir. À ce titre, elle pourrait être bien utile pour servir au «devoir de mémoire» tant claironné, faute d'être pensé, trope discursif obligé en guise d'éthique de la responsabilité. Mais on ne peut que prononcer un «non-lieu» devant les sites de la Shoah.

Pourquoi pas les ruines pour signifier la mémoire de la Shoah ? Autre réponse, une réponse directe, simple, empruntée au livre de Ruth Klüger, *Refus de témoigner*, titre français pertinent pour notre propos (l'original en est : *Weiter leben*, que l'on peut traduire par «Survivre»). À propos de la démarche obsessionnellement questionnante de Claude Lanzmann dans son film *Shoah* («Ici, si moi je suis là, je suis dans l'enceinte du camp, c'est bien cela ? À l'intérieur du camp ? [...] Et puis ici, là, là je suis à quinze mètres de la gare, déjà je suis en dehors du camp ?»; «Combien de temps entre la rampe et l'opération de déshabillage, combien de minutes[3] ?»), elle écrit : «Cette culture de musée repose sur une superstition profonde, l'idée qu'on saisirait les fantômes précisément sur les lieux où ils ont cessé d'être des vivants. Ou bien, plutôt, non pas une supersition profonde, mais superficielle, telle qu'en suscitent toutes les maisons hantées du monde [...] Ces vestiges rénovés de terreurs anciennes n'induisent-ils pas au sentimentalisme, ne nous éloignent-ils pas en réalité de l'objet sur lequel ils n'ont attiré l'attention qu'en apparence, pour nous entraîner à contempler nos sentiments dans un miroir[4] ?»

Se rendre à Auschwitz, à Dachau, est-ce se rendre sur les lieux du crime génocidaire ? La réalité du camp n'est pas celle d'un lieu. «Il te faut les lieux. Moi, les noms me suffisent», répond Ruth Klüger à Lanzmann. «Mais le camp en tant que lieu ? Localité, paysage, *landcape*, *seascape* — il faudrait un mot, *timescape* peut-être, pour exprimer ce qu'est un lieu dans le temps, un lieu à une certaine époque, ni avant ni après[5].» Ce qui écarte, pour une possible représentation des camps, les deux compréhensions de la ruine précitées : ni la marque de l'histoire achevée, ni la spectralité d'une histoire inachevée.

Certes, Ruth Klüger est une rescapée des camps — si tant est qu'on puisse jamais y échapper — mais sa réflexion est pertinente quant à toute élaboration représentationnelle sur la Shoah.

Dans l'imagerie de la poésie celanienne, il n'y a pas de ruines. Le paysage de la poésie celanienne n'est pas un paysage de ruines. La concrétude de sa poésie — des pierres, des arbres, des corps, la mer, la neige, des villes, des maisons —, son réalisme — il refusait l'étiquette d'hermétisme ou les lectures métaphorisantes — n'accueillent pas de ruines. Le mot n'y apparaît pas : une seule occurrence de *Trümmer*, ruines, en un sens dérivé, dans le premier poème de *Pavot et mémoire*, qui est le premier de l'œuvre publiée : «Je buvais encore dans des coupes en bois les cendres des puits d'Accra/et je m'élançais visière basse vers les décombres du ciel [*den Trümmern der Himmel entgegen*][6].» Le poème s'intitule *Ein Lied in der Wüste*, «Un chant dans le désert». Une autre occurrence, parente, de *zertrümmern*, démolir, fracasser, briser, encore à propos d'un chant «dans la mâchoire à moitié fracassée[7]». C'est dire que même dans ces deux emplois, le sens de ruine comme persistance du passé est ignoré au profit de la notion de destruction, de destruction totale. Les synonymes de *Trümmer* : *Verfall*, *Untergang* ou *Vernichtung*, n'apparaissent guère plus, et toujours dans des emplois métaphoriques ou figurés.

En revanche, la poésie celanienne donne à voir des paysages. Deux poèmes s'intitulent *Landschaft*, «Paysage»; un troisième, *Entwurf einer Landschaft*, «Esquisse d'un paysage». Le premier dit la désolation absolue de tout décor terrestre, après l'anéantissement :

> «Vous les grands peupliers — hommes de cette terre !/Vous les noirs étangs du bonheur — vous les reflétez à la mort !//Je t'ai vue, sœur, te tenir dans cette brillance[8].»

La sœur renvoie, dans la poésie celanienne, à la mère disparue et dans *Pappel* ou «peuplier», en allemand comme en français, on ne peut qu'entendre «peuple».

Entwurf einer Landschaft, «Esquisse d'un paysage», précise la temporalité détruite de ce décor, après la destruction, ou le sacrifice, du visage humain :

> «Tombes circulaires, en bas. À/quatre temps, le pas de l'année sur/les marches abruptes, autour.//[...] Vert d'huile, saupoudrée de mer, l'heure/inaccessible. Vers/le milieu, grise,/une éminence de pierre, dessus,/bosselé et carbonisé,/le front d'animal/au chanfrein étoilé[9].»

Le dernier poème reprend ce paysage tel qu'il s'offre à celui qui en hérite ou qui veut en témoigner, au prix de la folie ou de l'illusion religieuse :

> «Paysage avec des êtres d'urne./Dialogues/de bouche de fumée à bouche de fumée.//Elles mangent :/la truffe des pensionnaires de la maison de fous, un morceau/de poésie non ensevelie,/a trouvé la langue et la dent.//Une larme reflue dans l'œil.//La moitié gauche, orpheline/de la coquille/des pèlerins — ils te l'ont offerte,/puis ils t'ont attaché — /illumine en écoutant tout l'espace ://la partie de clinquantes contre la mort/peut commencer[10].»

Le jeu peut commencer, ou recommencer, pour ceux qui restent, sauter la distance en effaçant la ruine, faire de l'écart, le reste, selon l'analyse d'Agamben : «Le reste d'Auschwitz — les témoins — n'est ni les morts ni les survivants, ni les naufragés ni les rescapés, mais ce qui reste entre eux[11].» Le reste, c'est-à-dire ce qui permet de passer là-bas, et faire passer le non-lieu dans notre lieu de représentation. Précisons le jeu cité dans le poème, *Klinkerspiel*, «partie de clinquantes». *Klinker* désigne un type de briques vernissées ou vitrifiées, utilisées dans le bâtiment mais aussi pour construire des fours. Peut-être celui du conte de Hansel et Gretel, pour rester dans le domaine ludique enfantin puisque ce matériau sert à fabriquer des billes d'enfants en Allemagne, d'où la «partie de clinquantes». Des billes et des fours.

Le terme de «paysage» se retrouve dans l'intitulé d'une autre œuvre artistique, picturale : *Landscapes of Jewish Experience*, «Paysages de l'expérience juive». Ce titre rassemble deux séries de toiles du peintre Samuel Bak, survivant du ghetto de Vilnius où il fait sa première exposition de dessins à neuf ans, survivant du camp de travail H. K. P., près de Vilnius, vivant actuellement en Nouvelle-Angleterre après avoir vécu en Israël après la guerre, puis en Europe. Dans son œuvre, cependant, on rencontre des ruines. Ce ne sont pas celles de bâtiments, constructions que le temps ou l'histoire aurait détruites. Ce sont des images culturellement investies, agrandies à l'échelle d'un paysage : des symboles de la spiritualité juive (Tables de la Loi, lettres hébraïques, étoile de David), la célèbre photographie du gamin du ghetto de Varsovie, les mains levées devant les mitraillettes allemandes, ou les pièces du jeu d'échecs. Non pas, donc, le résultat de l'érosion d'une réalité naturelle ou historique, mais des manifestations humaines, soumises à la ruine dans un paysage naturel, mises dans la nature pour en faire des ruines.

Je m'arrêterai sur le dernier exemple, le jeu d'échecs, thème de deux séries de peintures, dans les années 80 puis 90. Les échecs, si bien nommés en français, car exprimant le risque d'un processus défini par deux traits : l'inachevable, l'imprévisible. Toute partie d'échecs n'est en fait qu'une phase d'une interminable et unique partie. Passé et présent se confondent, au-delà et au travers de l'histoire. Ou plutôt : les

présents successifs se rencontrent, les temps du présent, selon l'expression de Walter Benjamin, comme le suggère l'alternance des cases sur l'échiquier.

Jouer aux échecs, comme dans la célèbre nouvelle de Stefan Zweig, ou peindre le jeu, c'est participer à l'absurde pour ne plus le subir, réaffirmer sa liberté en croyant à une possible influence, une éventuelle action ou détermination sur le destin fatal, comme dans ces légendes où le héros croit qu'il peut transiger, négocier avec la mort alors que c'est toujours elle qui gagne, et qu'il ne peut en être autrement. En conjoignant la représentation du jeu d'échecs et celle de ruines, Bak semble nous dire que la ruine, la destruction d'un peuple, n'est pas la conséquence d'une histoire inévitable, mais qu'il y aurait des règles, même si c'est pour perdre, que cela aurait pu se passer autrement. Refuser le dogme ou l'idéologie de la fatalité, de même que Jean Améry, compagnon de Primo Levi dans les camps, rejette, en ce qui concerne le pardon ou l'oubli, le modèle de la guérison de la blessure, emprunté au temps biologique, naturel, comme «antimoral[12]». Bak nous dit aussi que le travail de la mémoire ne doit pas être un travail de ruine, l'achèvement muséal ou mémorial, l'accomplissement du deuil, mais un jeu toujours à reprendre. Se souvenir, c'est reprendre l'échiquier et jouer encore une partie, une partie toujours nouvelle et toujours la même.

Walter Benjamin inscrit une telle dimension répétitive au cœur même du *Trauerspiel*, le genre théâtral du XVII[e] siècle qu'il interroge dans *L'origine du drame baroque allemand*. Si le *Trauerspiel* est marqué par la répétition, la reprise, c'est qu'il s'oppose à l'unicité et à l'acceptation de l'ordre tragique, de l'ordonnance qu'exprime la tragédie, et qui est celle du mythe. Face à la surdétermination pesant sur la vie du héros tragique, face à un temps «rempli», le *Trauerspiel* affirme un temps non rempli : «C'est sur la répétition que repose la loi du *Trauerspiel*. Les événements qu'il présente sont des schèmes analogiques, des reflets symboliques d'un autre jeu. Dans ce jeu la mort se dérobe. Le temps du *Trauerspiel* n'est pas rempli, et pourtant il est fini[13].» Forme inachevée, spectrale, car ce qui l'anime n'est pas la règle d'un discours mais un sentiment, la tristesse, qui va pervertir la rigidité du langage. Dans cet article de jeunesse de 1916, précédant son livre, Benjamin va même jusqu'à dissoudre — suspendre serait davantage benjaminien — la tension dialectique entre *Trauer* («tristesse») et *Spiel* («jeu») : «Et de fait, comparée à l'irrévocabilité du tragique, qui constitue une effectivité ultime du langage et de son ordonnance, toute formation esthétique dont l'âme et le principe animateur sont le sentiment (la tristesse) doit être appelée un jeu[14].» Le jeu ne revêt donc pas un habit d'insouciance, mais il est au contraire investi d'une tâche éthique, liée pour Benjamin à la tristesse. Le lien entre philosophie et psychologie, la centralité de la mélancolie marquent, on le sait, la pensée de l'histoire de Benjamin. Saturne comme divinité tutélaire davantage que Clio. Il l'exprimera dans ses pages sur Baudelaire, sur la modernité, comme déjà dans son analyse du baroque.

Dans le *Trauerspiel*, l'horizon moral et spirituel est celui du sujet placé «dans l'existence comme *au milieu d'un champ de ruines*[15] fait d'actions incomplètes, inauthentiques [...] La tristesse [*Trauer*] est la disposition d'esprit dans laquelle le sentiment donne une vie nouvelle, comme un masque, au monde déserté, afin de jouir à sa vue d'un plaisir mystérieux [...] La théorie de la tristesse, dans la mesure où elle apparaissait visiblement comme le pendant de la théorie de la tragédie, ne peut donc se déployer que dans la description de ce monde qui s'ouvre au regard du mélancolique[16].» Description d'une apparence mais aussi théorie, méditation contemplative mais aussi ostentation, complémentarité d'une esthétique et d'une philosophie pour laquelle Benjamin cite aussi bien Hamlet que *La Mélancolie* de Dürer. La «théorie saturnienne» qui dialectise un détachement du monde et une profonde attention à ses manifestations, une retraite par rapport au réel et un désir de le comprendre, conciliation donc des deux attitudes ruinistes évoquées précédemment, tension productive éminemment adéquate aux périodes de crise, de trouble, d'incertitude, l'histoire néfaste dont témoigne la réflexion de Benjamin et qui occupe notre analyse. Une telle «théorie de la tristesse» ou de la mélancolie produit sa rhétorique : l'allégorie que Benjamin oppose au symbole et qu'il définit comme «écriture», c'est-à-dire une expression et non une figuration (p. 175). Alors que le symbole procède par totalisation et harmonisation, unissant la forme et le contenu, le phénomène et l'essence (p. 172), l'allégorie met de l'avant la non-correspondance, le travail de la destruction, de la ruine, de l'absence, du vide : «Dans l'allégorie, c'est la *facies hipocratica* de l'histoire qui s'offre au regard du spectateur comme un paysage primitif pétrifié. L'histoire, dans ce qu'elle a toujours eu d'intempestif, de douloureux, d'imparfait, s'inscrit dans un visage — non : dans une tête de mort[17].» L'allégorie, partant, n'est plus une rhétorique de la signification, de l'emblème, mais de l'expression pure, la chose se signifiant elle-même, pouvant aller jusqu'à «l'impénétrable», la non-signification (p. 185), la signifiance du néant, mais porter aussi la polysémie, un «jaillissement d'images, qui fait retomber en pluie la foule chaotique des métaphores» (p. 186). Dès lors, «dans le champ de l'intuition allégorique, l'image est fragment, ruine» (p. 189). Ni l'esthétique, ni la spéculation qui s'y attache ne peuvent prétendre à une quelconque totalité. Et cette attitude expliquera le penchant baroque pour la ruine : «La physionomie allégorique de l'histoire-nature, que le *Trauerspiel* met en scène, est vraiment présente comme ruine. Avec elle, l'histoire s'est retirée sur le théâtre de manière sensible. Et dans cette forme, l'histoire n'est pas modelée, figurée comme le processus d'une vie éternelle, mais bien plutôt comme celui d'un déclin inéluctable. Ainsi l'allégorie reconnaît-elle qu'elle est au-delà de la beauté. Les allégories sont au domaine de la pensée ce que les ruines sont au domaine des choses[18].»

Deux autres aspects, enfin, nous invitent à ici évoquer l'allégorie benjaminienne. Le symbole est constant dans ce qu'il offre à interpréter, quand l'allégorie est constamment

réinvestie : elle doit «sans cesse surprendre». Elle le peut car elle est, d'une certaine manière, un signifiant pur (d'où sa pertinence pour l'expression du non-événement, du non-lieu de la Shoah) : «Si l'objet devient allégorique sous le regard de la mélancolie, celle-ci lui enlève la vie, il demeure comme un objet mort, mais assuré dans l'éternité, et c'est ainsi qu'il se présente à l'allégoriste, livré à son bon plaisir. Voici ce que cela signifie : il sera désormais tout à fait hors d'état d'émettre une signification, un sens; il n'a d'autre signification que celle que lui donne l'allégoriste[19].» L'allégoriste qui reçoit cette disponibilité de l'allégorie, que Benjamin identifie à sa nature scripturaire, ce sera l'artiste, le poète, mais aussi bien le récepteur, qui lit un poème de Celan ou regarde une toile de Bak.

Le second aspect relève d'une des sources que Benjamin attribue à l'allégorie, le christianisme : «C'est la culpabilité qui interdit au signifiant allégorique de trouver en lui-même l'accomplissement de sa signification[20].» Or, il est aisé de percevoir l'application possible de cette remarque, en l'ôtant de son contexte religieux. Par rapport à la Shoah, que ce soit pour le survivant ou pour quiconque vient après, la notion de culpabilité s'impose et a été largement commentée. D'autant que Benjamin voit, comme corollaire à la doctrine de la chute, la propension à la tristesse et au mutisme : «Toute tristesse tend vers le mutisme, et c'est infiniment plus que l'incapacité ou l'absence de désir de communiquer. Ainsi, ce qui est triste se sent totalement reconnu par l'inconnaissable.» En paraphrasant : tout ce qui est triste se sent parfaitement représenté par un travail de l'infigurable[21].

De même, la ruine ne doit plus être la ruine de quelque chose, qui renvoie à une signification, le passage de l'histoire ou la dé-historicisation, pour reprendre les deux conceptualisations de la ruine précitées, mais est *une* ruine, la ruine en soi. Ruine de la signification qui ouvre à tous les investissements et stratégies herméneutiques, ruine du concept de ruine qui entraîne la ruine de tout concept. *Trauer* signifie tristesse et deuil : le *Trauerspiel*, figuré dans l'infigurable de la ruine, marquera le travail du deuil impossible, le travail de l'impossible du deuil.

Paul Ricœur développa la possibilité d'une «herméneutique du témoignage[22]» pour une philosophie admettant non seulement la question de l'absolu, mais acceptant de même son expérience, une pensée de l'interprétation et non du savoir, justement parce qu'il est question d'absolu. Nous le citons ici en postulant que la poésie de Celan, considérée sur son fond historique et herméneutique, relève d'une telle expérience[23], relayée au lecteur. D'abord pour trois traits qui définissent le témoignage dans son sens immédiat, pragmatique, coloré par l'usage juridique : c'est un récit rapporté et non seulement la constatation d'un fait; il intervient lorsqu'il y a divergence ou opposition entre opinions contraires[24]; il implique l'engagement total du témoin en tant que sujet, jusqu'à la mort : témoin et martyr en grec sont un seul mot. Après cette première analyse, Ricœur passe à l'examen du témoignage au sens prophétique et évangélique,

dans une lecture chrétienne. Si les aspects d'engagement, de disputation et de narration sont maintenus, il y a là mutation de sens dans la mesure où «le témoignage n'appartient pas au témoin» (p. 119) qui est envoyé par Dieu pour proclamer au monde entier le message divin. Dans le contexte néo-testamentaire, une dimension nouvelle advient : le témoignage est aussi confession, celle de la nature christique de Jésus. Les évangélistes ne se prononcent pas uniquement sur des choses vues ou entendues mais sur leur foi, témoignage de la lumière, selon l'expression johannique. Or ce témoignage-là est validé par ceux du Christ et de Dieu qui témoignent d'eux-mêmes dans le texte évangélique. Il est en somme garanti par une parole transcendante, de même que l'institution juridique valide par sa réception un témoignage porté devant elle. Et c'est sur ce point que s'écarte notre définition de la poésie celanienne comme témoignage, et que témoignage prend un nouveau sens. Nous partons de Paul Ricœur à la fois parce que le christianisme est une des sources culturelles manifestes de Celan et pour (critiquer) les lectures christianisantes de Celan, parallèles aux interprétations de même ordre de la Shoah : le génocide comme martyrologie ou passion. «Personne/témoigne pour le/témoin» conclut un poème d'*Atemwende*, *Aschenglorie*, «Gloire de cendres», gloire renvoyant à l'iconographie chrétienne, le halo ou l'aura. Le témoignage dont traite Ricœur est un témoignage-monument, comme nous disions auparavant qu'il est des monuments-témoignages. Preuve en est que les récits évangéliques ont assis la puissance de l'Église, compris comme «Testament», c'est-à-dire étymologiquement témoignage. Le témoignage monumentaire s'inscrit comme certitude. Le témoignage que fait naître la Shoah se place dans l'incertitude. Pas de Dieu pour le garantir, ou un Dieu interpellé «Personne» («Psaume» de Celan), mais les disparus. Un témoignage à la place des témoins. «L'autorité du témoin, écrit Agamben, réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité de dire.» Le survivant ne parle pas *à la place du disparu* mais *du lieu de sa disparition*. Se rejoignent les deux mots latins pour témoin : *testis*, témoin, et *superstes*, survivant. Le témoin joue le rôle des témoins, c'est un jeu, le *Klinkerspiel* du poème *Landschaft*.

Et ce témoignage-là s'éclaire de ce que dit Lévinas du témoignage dans *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*. La référence trouve d'autant sa pertinence que ce développement figure dans une section intitulée «La gloire de l'infini» où, comme chez Celan qui l'associe à l'inconsistance des cendres, *Aschenglorie*, la gloire perd sa brillance, sa présence éclatante, pour exprimer la passivité du sujet qui se voit arraché au confort de son moi pour être exposé, assigné à sa responsabilité devant autrui. «Dépossesion de soi», «sortie de soi», le «Me voici» que Lévinas, dans une note, commente de manière étonnante : «chant d'amour, possibilité de la poésie, de l'art[25]», car il existe un soupçon chez Lévinas à l'endroit de l'art compris comme formalisation, fixation, «apparoir». Or de cette gloire, irréductible à la thématisation comme à la monstration, au risque de se perdre elle-même, seul le témoignage rendra compte.

«"Me voici" comme témoignage de l'Infini, mais comme témoignage qui ne thématise pas ce dont il témoigne et dont la vérité n'est pas vérité de représentation, n'est pas évidence. Il n'y a de témoignage — structure unique, exception à la règle de l'être, irréductible à la représentation — que de l'Infini. L'Infini n'apparaît pas à celui qui en témoigne. C'est au contraire le témoignage qui appartient à la gloire de l'Infini. C'est par la voix du témoin que la gloire de l'Infini se glorifie[26].» Puisque cette gloire ouvre à la poésie, j'y lirais la poésie-témoignage de Celan face à l'infiniment irreprésentable — que j'ai appelé ailleurs l'infigurable — de la Shoah. Cet Infini porte un nom pour Celan : le *Niemand* de *Die Niemandsrose*, «La rose de personne». «*Niemand/zeugt für den/Zeugen*». Ne pas traduire : «Personne/ne témoigne pour le/témoin», mais «Personne/témoigne pour le/témoin».

L'impossibilité de me dérober à l'autre, qui me dérobe en fait de mon «je», Lévinas en traite précédemment comme la condition d'otage (p. 177). Cette condition d'otage, où je ne peux pas monnayer ma responsabilité ni la décider, est précisément celle du survivant, que ce statut soit biographique, celui du rescapé, ou assumé, par quiconque vient après. Le «Me voici» de Lévinas, parole d'otage, correspond à l'emploi récurrent du *Ich* chez Celan, alors qu'il ne s'agit pas d'une poésie lyrique. C'est aussi le «je» du spectateur ou du lecteur devant toute œuvre d'art entendant témoigner de la Shoah : il doit renoncer au privilège de son intériorité, être happé par l'extériorité qui le sollicite, le froid du dehors qui souffle comme il soufflait sur la place d'appel des camps. Il y engage son corps, et son propre souffle. Il doit être ruine, et non la contempler. D'où la réussite ou l'efficacité des installations, par exemple celles de Boltanski, ou des œuvres de Jochen Gerz. Le témoin n'est pas passif, neutre, mais passible, traversé et transformé par l'événement, il en souffre (passible vient du latin pour «pâtir»). De sorte qu'il en devient passible au sens juridique : il en répond, et ne pas répondre de cette responsabilité en fait un coupable, voire un complice. La faute, en tant que refus de la condition de témoin, serait de ne pas prendre parti, contrairement au devoir de neutralité que le discours juridique exige du témoin.

Otages comme encore les pièces de l'échiquier le sont les unes pour les autres, et chaque joueur face à l'autre. Otage, le spectateur devant la toile de Bak et qui doit en réinterpréter les subversions du symbolique. Car de la Shoah on ne peut témoigner au sens habituel. Le témoin est habituellement celui qui a vu; ici, il est celui qui n'a pas vu et qui le dit («Tu n'as rien vu d'Hiroshima», répète l'amant dans *Hiroshima mon amour*) ou plutôt qui dit : ce que j'ai vu ne peut être dit. Si tel est le témoignage (dire qu'on ne peut dire), devient témoin celui qui reprend cette parole de l'indicible, de l'impossibilité du témoignage au sens classique. Le témoignage ne peut dès lors s'effectuer sur le mode du discours rapporté que reçoit un interlocuteur : il doit saisir le récepteur et en faire un témoin. «Après Hiroshima, après Auschwitz, après le chacun-pour-soi de la Serpentine, en Kolyma, après les révolutions et les guerres, la nouvelle

prose récuse tout didactisme, écrit Chalamov. L'art n'a plus le droit d'exhorter. Nul n'est plus en mesure ni en droit d'enseigner quoi que ce soit à qui que ce soit [...] Notre temps n'est plus aux descriptions./La nouvelle prose, c'est l'événement, le combat lui-même, non sa description. Un document, la participation directe de l'auteur aux événements de la vie. Une prose vécue, en document./L'effet de présence, l'authenticité, ne sont rendus que par le document[27].» Et aussi : «Ma prose n'est pas celle d'un document; elle est le prix de la souffrance, en document[28].»

Là où le témoignage créait de l'avant, comme dépositaire de l'événement, il suscite désormais de l'après. Plus encore : il ne s'appuie pas sur un présent, ferme fondation permettant d'accueillir l'antériorité, il trouve son présent dans l'accueil du passé. «Il faut entendre, écrit Lyotard, que ce qui fait témoignage n'est nullement l'entité, quelle qu'elle soit, qui s'affirme en charge de cette passabilité à l'événement, mais l'événement "lui-même". Ce qui mémorise ou retient n'est pas une capacité de l'esprit, pas même l'accessibilité à ce qui arrive. Mais, dans l'événement, la "présence" insaisissable et indéniable d'un quelque chose qui est autre que l'esprit et qui, "de temps en temps", arrive[29]...» Témoigner aujourd'hui — dans l'instant du témoignage — signifie aussi : témoigner d'aujourd'hui, qu'il y a un aujourd'hui, que le *Jetztzeit* benjaminien est toujours articulable.

Au sens traditionnel, le témoignage demande, exige un «je» constitué qui vient le garantir. Un je qui dit «Je ne mens pas», outrepassant la célèbre aporie crétoise. Et l'instance réceptrice garantira le témoignage, le recevra, en fonction de cette garantie initiale, en fonction de ce contrat testimonial, dont le principe métaphysique fonde aussi le monument ou la ruine. Il s'agit désormais de témoigner de la néantisation, de la *Vernichtung* du sujet et donc, précisément, de la disparition de cette garantie première.

Je conclurai en évoquant le livre controversé de Benjamin Wilkomirski, ou plutôt de Bruno Grosjean-Dössekker, *Fragments. Une enfance 1939-1948*[30]. Se donnant comme le témoignage d'un enfant de Riga déporté à Maïdanek puis à Auschwitz, recueilli après la guerre dans un orphelinat polonais, il donne à lire l'horreur, l'abomination des camps, comme rarement il a été fait. Reçu et honoré en tant que tel, il s'avère être un faux document autobiographique, rédigé par un Bruno Grosjean, enfant bernois adultérin, adopté par de riches bourgeois zurichois, les Dössekker. Émois publics ! Le livre est désormais retiré de la vente. Or ces *Fragments* — et la forme adoptée est significative — me paraissent pouvoir être lus comme l'exemple du témoignage que j'interroge ici. Thématiquement, l'ouvrage multiplie les références à l'absence d'une identité énonciatrice : le narrateur n'a pas de langue maternelle, ne comprend pas les langues qui lui sont parlées, ne connaît ni ne reconnaît les adultes qui l'entourent, s'enfonce dans un univers chaotique, etc. Et dans sa facture même, puisqu'il s'agit d'un faux : plutôt qu'un vrai témoignage par un faux témoin,

comme on l'a analysé, je dirais que c'est un témoignage, vrai mais sans auteur, sans un «je» constitué qui le garantirait, un témoignage de disparu, un témoignage orphelin. Dans un poème d'*Atemwende*, se terminant par «Tout au fond/de la crevasse des temps,/[...]/ attend, cristal de souffle,/ton inébranlable témoignage[31]», Celan propose le syntagme *Meingedicht* : *mein Gedicht*, en deux mots, le premier avec minuscule, signifierait «mon poème». *Mein*, avec majuscule et juxtaposé à *Gedicht*, fait entendre *Meinung*, opinion, et *Meinid*, le faux serment. Mon poème est, ne peut être qu'un faux poème, ce que confirme le néologisme qui suit : *Genicht*, le «rien-poème», et l'expression qui précède : *das hundert-/züngige Mein-/Gedicht*, «le Mien-/poème aux cent langues», c'est-à-dire sans auteur, le poème orphelin, comme le témoignage. Faux poème, faux témoignage. Des camps de la mort nazis, Romain Gary écrivait : «Toutes les œuvres d'art y avaient péri : n'en étaient sortis que des faux[32]...» Tout témoignage sur la Shoah n'est-il pas un faux témoignage ? Tout témoin, un traître, comme l'écrit Lyotard en conclusion du *Différend*, comme l'a écrit Primo Levi dans *Naufragés et rescapés* : «Je le répète : nous, les survivants, ne sommes pas les vrais témoins [...] ce sont eux, les "musulmansù", les engloutis, les témoins intégraux, ceux dont la déposition aurait eu une signification générale[33].» J'ai proposé ailleurs d'écrire «témoigner» : *témoi-nier*[34].

Outre le sandale légitime sur fond de révisionnisme rampant — que je fais mien dans cette perspective —, l'insupportable n'est-il pas que cet ouvrage se présente comme l'exemple extrême de cette textualité orpheline qu'appelle le témoignage sur la Shoah, de ce témoignage sur la disparition des témoins ?

C'est un livre grave, comme le sont la profanation d'une tombe, ou le fait de vandaliser une synagogue. La portée de l'acte dépasse son effectuation, psychologiquement ou juridiquement catégorisable, en ouvrant un questionnement qui porte sur la validité et la légitimation des instances herméneutiques propres à fournir de tels jugements, en ouvrant un questionnement qui ne trouve pas de réponses disponibles car il porte précisément sur de telles capacités de réponses.

Ces *Fragments* ne fournissent-ils pas l'exemple extrême de ce que dirent, entre autres, Antelme ou Semprun, à savoir que seule la fiction pourrait dire l'irréalité de la Shoah[35] ? Si Wilkomirski n'existe pas, n'a jamais existé, sa non-existence n'approche-t-elle pas au plus près la mort non enregistrable des disparus de la Shoah, le trauma d'un deuil impossible ? L'entreprise littéraire de Grosjean-Dössekker ne tient pas du révisionnisme, au contraire. Si le livre est un faux, l'insoutenable de ce récit est authentique. Il a été reconnu tel par la critique et les survivants, comparé au texte de Primo Levi, acclamé, validé par le prix Mémoire de la Shoah en France, par le National Jewish Book Award aux États-Unis. Maintenant que le mesonge a été dénoncé, peut-on effacer l'impact du livre, comme on rirait de la folie de Hamlet ou du roi Lear, une fois le rideau retombé ?

On crie au scandale, à l'imposture. Face aux menaces du révisionnisme rampant, je le répète, je comprends et partage un certain malaise quant à Grosjean-Wilkomirski. Mais j'eusse aimé que cette identification du petit clarinettiste suisse aux victimes des camps, dont on ne lui reconnaît pas le droit, davantage l'eussent fantasmée, à l'image du Monsieur Klein du film de Losey, à l'instar de ceux qui criaient dans les rues de Paris «Nous sommes tous des Juifs allemands», à l'exemple de Blanchot, de Duras.

Une dernière précision : *Bruchstücke*, «Fragments» dans les versions française et anglaise, pourrait aussi se traduire par «Ruines». Ruines d'un lieu qui n'a jamais existé pour un Wilkomirski qui n'a jamais existé qu'en tant que témoin. La ruine en soi du non-lieu de la Shoah, et qui en témoigne.

1. *L'objet du siècle*, Lagrasse, Verdier, 1998.

2. Voir Grant I. Holly, «The Ruins of Allegory and the Allegory of Ruins», *Postmodernism Across the Ages*, sous la dir. de B. Readings et B. Schaber, Syracuse, Syracuse University Press, 1993.

3. *Shoah*, Paris, Fayard, 1985, pp. 49-50 et 122.

4. *Refus de témoigner*, Paris, Viviane Lamy, 1997, p. 85.

5. *Ibid.*, p. 87.

6. *Pavot et mémoire* (trad. V. Briet), Paris, C. Bourgois, 1987.

7. *Gesammelte Werke*, t. II, Francfort, Suhrkamp, 1983, p. 84 (notre traduction).

8. *Pavot et mémoire*, p. 149 (trad. modifiée).

9. *Grille de parole* (trad. M. Broda), Paris, C. Bourgois, 1993, p. 71 (trad. modifiée).

10. *Choix de poèmes* (trad. J.-P. Lefebvre), Paris, Poésie/Gallimard, 1998, p. 255 (trad. modifiée).

11. *Ce qui reste d'Auschwitz* (trad. P. Alferi), Paris, Rivages, 1999, p. 216; voir aussi p. 209.

12. *Par-delà le crime et le châtiment* (trad. F. Wuilmart), Arles, Actes Sud, 1995, pp. 124-125.

13. *L'origine du drame baroque allemand* (trad. S. Muller et A. Hirt), Paris, Flammarion, 1985, p. 258.

14. *Ibid.*, p. 261.

15. Je souligne.

16. *Eod. op.*, pp. 151-152.

17. *Eod. op.*, p.179.

18. *Eod. op.*, p. 191.

19. *Eod. op.*, p. 197.

20. *Eod. op.*, p. 242.

21. *Ibid.* Sur cette notion, en rapport avec l'œuvre de Celan, voir mon essai «*Was geschah*» dans *L'infigurable*, sous la dir. d'A. Nouss, S. Harel, M. La Chance, Montréal, Éditions Liber, 2000.

22. «L'herméneutique du témoignage», in *Lectures 3*, Paris, Seuil, 1994, p. 107-139.

23. Lacoue-Labarthe la lit ainsi, quoiqu'à partir de différents présupposés philosophiques. Voir *La poésie comme expérience*, Paris, Bourgois, 1986.

24. Incompatibilité allant jusqu'à l'irréconciliable. C'est à partir de la Shoah que Lyotard théorise le différend.

25. *Autrement qu'être ou Au-delà de l'essence*, Paris, Biblio/Essais, 1990, p. 227, n. 1.

26. *Eod. op.*, p. 229.

27. «Manifeste sur la nouvelle prose», in *Tout ou rien* (trad. C. Loré), Lagrasse, Verdier, 1993, p. 23.

28. «De la prose », *eod. op.*, p. 43.

29. *L'inhumain*, Paris, Galilée, 1988, p. 86.

30. *Fragments. Une enfance 1939-1948*, Paris, Calmann-Lévy, 1997.

31. *Choix de poèmes*, p. 239.

32. *Europa*, Paris, Folio, 1999, p. 159.

33. *Naufragés et rescapés*, Paris, Gallimard, collection «Arcades», 1989, p. 82.

34. «Témoigner», *Spirale* (Montréal), n° 168, 1999.

35. Voir mon article «Le récit de l'indicible», *Récit et connaissance*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998.

18 OCTOBRE 1977, DE GERHARD RICHTER ART ET HISTOIRE DANS L'ESTHÉTIQUE MODERNISTE

MARIE-NOËLLE RYAN

Marie-Noëlle Ryan détient un doctorat en philosophie de l'Université de Paris I et enseigne actuellement la philosophie au Collège François-Xavier Garneau (Québec). Elle a collaboré aux revues *Nuit Blanche*, *Spirale*, *AE* (électronique), *Réseaux* (Belgique) et *Objelikket* (Danemark). Elle prépare actuellement un ouvrage sur l'esthétique contemporaine, à paraître en 2001 aux éditions Jacqueline Chambon (Nîmes), dans la collection «Rayon Art ». Elle a traduit de l'anglais et de l'allemand de nombreux textes en philosophie contemporaine et en critique d'art pour diverses publications, dont la revue *Art Press*, les éditions du Centre Georges Pompidou, les Éditions du Cerf, les Éditions Albin Michel et les Presses Universitaires de France (notamment un ouvrage récent du philosophe allemand Ernst Tugendhat, *Conférences sur l'éthique*, 1998).

I

J'aimerais proposer, dans ce qui suit, une analyse de l'œuvre du peintre allemand Gerhard Richter en rapport avec une réflexion sur l'exigence d'une fonction sociale de l'art, devenue centrale dans la modernité artistique. Conçue plus précisément comme fonction *critique* et engagement face à l'histoire, cette exigence moderniste a trouvé son expression théorique la plus élaborée dans l'esthétique de Theodor W. Adorno, avec laquelle Richter partage bien des perspectives, notamment quant à sa conception de l'œuvre d'art et de la création artistique[1]. Mais, comme nous le verrons, Richter se libérera néanmoins très tôt, et très radicalement, de cette exigence d'une fonction historico-critique de l'art à laquelle il substituera celle d'une distance et d'un questionnement toujours renouvelés, qui passent chez lui par une variation systématique des thématiques, des styles et des genres picturaux.

Parmi les œuvres de Richter que j'aborderai ici, je m'intéresserai plus spécialement au cycle intitulé *18 Octobre 1977*, consacré aux événements entourant la découverte des corps de certains membres du groupe terroriste allemand Fraction Armée Rouge dans leurs cellules de prison de Stuttgart, le 18 octobre 1977 précisément, peu de temps après l'arrestation d'autres membres du même groupe suite à un détournement d'avion avorté qui était destiné à obtenir la libération des terroristes emprisonnés.

Cette œuvre est exceptionnelle dans l'ensemble de l'œuvre de Richter, à la fois par sa nature — il s'agit d'un cycle monumental de 15 tableaux indissociables —, et par son thème. C'est en effet la seule œuvre chez Richter qui «illustre» directement des événements historiques[2], particulièrement dramatiques en l'occurrence, et dont l'interprétation pose encore problème en Allemagne, notamment quant à l'hypothèse officielle du suicide des personnes trouvées mortes dans leurs cellules de la prison de Stammheim, à savoir : Andreas Baader et Gudrun Ensslin[3]. Le caractère éminemment traumatique et non résolu de ces événements pour toute une génération d'Allemands n'est d'ailleurs pas étranger à l'extrême vivacité des controverses qu'a suscitées la première présentation de ce cycle en Allemagne, en février 1989[4].

Le caractère exceptionnel du cycle *Octobre* dans l'ensemble de l'œuvre de Richter vient également de la contradiction apparente de son thème éminemment politique avec la position fondamentalement sceptique de Richter devant *toute* forme d'engagement artistique et *toute* forme d'idéologie, *quelle qu'elle soit*. Richter ne cesse en effet d'affirmer, dans ses entrevues comme dans ses notes personnelles, son refus de toute idéologie, de toute réduction à *un* seul point de vue, à *une* seule «vérité»[5]. De là, sa position générale de «retrait» par rapport à tous les mots d'ordre avant-gardistes, y compris celui de répondre à une fonction morale ou politique déterminée, position elle-même fondée sur la conviction intime que les intentions les plus nobles se retournent finalement toujours en leur contraire, que la volonté morale d'une «vie bonne» se fait

toujours finalement moralisatrice et oppressive, et que le désir de libération politique se transforme finalement toujours en désir de pouvoir, qui asservit plus qu'il ne libère.

Cette position de retrait se manifestera d'ailleurs très tôt chez Richter et justifiera notamment son choix de travailler, au début des années 60, à partir de photographies déjà existantes, choix par lequel il croyait se libérer de l'obligation de créer son propre sujet et d'exprimer ses propres «idées». Elle lui fera même dire, au début, que le contenu des photos qu'il choisit pour faire ses œuvres n'a aucune importance, et qu'il n'a lui-même rien à dire ou à démontrer, reprenant parfois à son compte cette phrase de John Cage : «I have nothing to say and I am saying it[6].»

Cette position de retrait ne se traduira toutefois jamais, chez Richter, par un renoncement à toute forme d'engagement *critique*, ou à toute fonction sociale de l'art, au contraire. Rien ne lui est plus étranger que la défense de «l'art pour l'art»[7]. Mais elle lui permettra d'opérer un réajustement de l'interprétation que la modernité artistique a donnée à cette fonction sociale, devenue l'une de ses exigences centrales, et de transgresser un certain nombre d'interdits et de tabous que cette même exigence a entraînés avec elle (notamment de reprendre le fil de la tradition «classique», de revenir à la figuration, ou encore tout simplement de faire de «belles» œuvres).

Voyons maintenant rapidement la manière dont la modernité a défini cette fonction sociale de l'art et son rapport à l'histoire, notamment sous la forme plus particulière que lui a donnée la *Théorie esthétique* d'Adorno. Ce détour nous permettra de mieux comprendre l'originalité de la position de Richter et le sens «critique» du cycle *18 Octobre 1977*.

II

Le souci moderne de redonner à l'art une fonction sociale — qui semblait s'être perdue avec l'enfermement de la création artistique dans les carcans imposés par l'Académie et par l'entrée des œuvres au musée — visait à retrouver et réinvestir la «vraie vie», notamment sous la forme d'une critique et d'une exploration toujours plus radicales de cette même «vie» et la volonté affirmée d'une prise directe sur l'histoire. Cette exigence n'avait d'ailleurs pas attendu les avant-gardes du XX^{e} siècle pour se manifester, puisqu'on en trouve déjà l'expression au XIX^{e} chez un peintre comme Courbet ou un poète comme Rimbaud. La nouvelle fonction critique accordée à l'art et la volonté qui lui fut associée de trouver un ancrage dans l'histoire concrète revêtait donc une portée éminemment morale. Elle était, en effet, souvent marquée par l'ambition de contribuer à ce que les philosophes antiques nommaient la «vie bonne», non pas sur un plan strictement décoratif ou comme simple divertissement pour égayer la vie, mais bien au plan *existentiel*, comme «promesse de bonheur», pour reprendre le mot de Stendhal.

Comme je le mentionnais précédemment, c'est peut-être dans la *Théorie esthétique* d'Adorno que cette nouvelle exigence d'une fonction critique de l'art a trouvé son expression conceptuelle la plus élaborée. Adorno, en effet, cherche à assumer au plan philosophique les revendications de la modernité artistique, dans un contexte où l'art est de plus en plus menacé de disparaître — ou, du moins, d'être réduit à n'être plus que simple «motif pour papier peint». Là où Adorno se démarquera toutefois de la plupart des tentatives visant à assigner à l'art une fonction critique à portée directement morale ou politique, c'est en affirmant que ce n'est pas tant par les messages qu'il véhicule ou communique que l'art exprime un contenu socialement ou politiquement critique, que par une radicalisation de l'autonomie artistique.

De ce point de vue, l'œuvre de Richter se situe directement dans la lignée de la position adornienne. Mais il la poussera encore beaucoup plus loin, notamment en se détachant complètement de l'interprétation des «contenus de vérité» des œuvres chez Adorno, et, surtout, de la manière dont ce dernier les rapporte à l'histoire, et plus spécialement à la «mémoire des vaincus», comme nous le verrons maintenant.

*

Selon Adorno, toute œuvre à faire commence forcément par un positionnement critique de l'artiste devant ce qu'il appelle le «matériau», qui correspond non pas aux matériaux concrets qui servent à fabriquer les œuvres, mais bien à l'ensemble des techniques et des œuvres du passé qui s'inscrivent en lui sous forme de «contenus d'expérience sédimentés». C'est pourquoi, nous dit Adorno, le matériau n'est jamais «neutre» ni «naturel», au contraire : il est complètement chargé historiquement et est, de ce fait, toujours porteur de sens, face auquel chaque artiste est appelé à se situer. C'est là un premier aspect de la dimension critique de l'art chez Adorno[8], qui se mesure à la pertinence et à l'intérêt des choix que fait l'artiste par rapport à cet héritage historique incontournable. Car ce sont précisément ces choix et ces sélections face aux différentes possibilités expressives du matériau artistique qui sont vraiment chargés de sens, avant même le contenu explicite des œuvres.

Mais comment, justement, décider du caractère adéquat ou non de ces choix ? C'est ici que les critères d'Adorno deviennent problématiques : ce seront ceux qui correspondent au «stade le plus avancé du matériau», lequel correspond lui-même au «stade le plus avancé de l'esprit», qu'Adorno reconnaît à l'œuvre dans la démarche artistique, à laquelle il accorde une sorte de clairvoyance particulière au sein du «contexte d'aveuglement universel» qui caractérise les sociétés postindustrielles. C'est pourquoi, dans la perspective d'Adorno, l'esprit qui se manifeste dans la démarche artistique ne saurait s'intéresser qu'à une chose : la mise à jour de la seule vérité qui vaille, à savoir la vérité *historique* de la «vie mutilée[9]» et de la souffrance des

vaincus. Car c'est la mise à jour de cette vérité pour ainsi dire «refoulée» qui peut seule permettre la réhabilitation d'une subjectivité authentique, non instrumentale, et le dépassement de la violence qui est l'horizon commun de toutes les utopies politiques. C'est là, précisément, tout le sens de la portée à la fois *mémoriale* et morale de l'art dans l'esthétique d'Adorno, où la réminiscence du passé occulté et de la souffrance est seule garante de la réalisation de la «promesse de bonheur» de l'art, sous la forme d'une utopie de la vie réconciliée et pacifiée.

Cette idée centrale de la *Théorie esthétique*, qui clôt d'ailleurs l'ouvrage[10], s'inspire directement de la thèse VII des *Thèses sur le concept d'histoire* de Benjamin, selon laquelle «tout document de culture est aussi un document de barbarie». Mais elle relève, plus généralement, d'un concept messianique de l'histoire, conçue comme la mémoire du passé occulté des vaincus, dont le sauvetage est vital tant pour le présent que pour l'avenir.

III

La profonde imbrication des enjeux à la fois historiques, épistémologiques, moraux et politiques dans l'esthétique adornienne explique le sens spécifique de la fonction critique qu'Adorno assigne à l'art. C'est précisément cette imbrication trop étroite de ces enjeux dans son esthétique qui lui vaudra de nombreux reproches par la suite, plus particulièrement en raison du caractère trop exclusif accordé à la fonction critique de l'art, et de l'interprétation en quelque sorte prédéterminée des «contenus de vérité» que ce dernier est censé dévoiler. Or, ces reproches adressés à l'esthétique d'Adorno sont également caractéristiques des critiques plus générales adressées à la modernité artistique depuis le tournant des années 80 à l'égard des exigences extra-esthétiques auxquelles celle-ci prétendait soumettre la création artistique. On reprocha notamment aux artistes et aux mouvements avant-gardistes l'accent de plus en plus exclusif mis sur la fonction critique de l'art[11], interprétée ici au sens large de critique sociale et politique, d'engagement face à l'histoire; et les prétentions élevées, ce faisant, à une position de clairvoyance historique, philosophique, morale ou politique, dont on constatait qu'elle prenait trop souvent à son tour la forme d'une nouvelle «vérité» qui se voulait elle-même définitive et exclusive, et qui se retournait donc en son contraire, à savoir en idéologie. Ces critiques, que nous appellerons ici de manière très schématique «postmodernes», ont mené pour leur part à une revalorisation de l'autonomie de la jouissance esthétique, au refus de vouloir surcharger l'art de préoccupations extra-esthétiques ou de «messages», et à une remise en question radicale des tabous modernistes.

C'est ce qui nous ramène maintenant à l'œuvre de Gerhard Richter, qui a pris acte très tôt de l'épuisement et des travers de l'idéal critique qui s'est attaché à l'exigence d'une fonction sociale de l'art dans la modernité artistique, notamment

sous ses formes morales et utopiques. Son œuvre me semble proposer à cet égard une voie intéressante entre les excès de la modernité artistique et ceux, inverses, de la postmodernité[12]. Car elle permet de maintenir l'exigence critique de la démarche artistique tout en en revendiquant l'autonomie, et donc d'affirmer la légitimité d'une préoccupation morale sans la rendre exclusive, tout en évitant les écueils de l'idéologie, des projections utopiques trop univoques ou trop restreintes, et la perte de spécificité de la sphère artistique, y compris du plaisir esthétique.

IV

Né en 1932 à Dresde, en Allemagne de l'Est, et passé à l'Ouest en 1961, peu de temps avant l'érection du mur de Berlin, Richter a donc connu trois types de régimes politiques, dont deux ont compté de manière explicite la violence parmi leurs moyens légitimes — trois en fait, si l'on compte justement l'exception qui confirme la règle avec les événements de «l'automne allemand». Ces informations biographiques sont importantes car elles expliquent en partie, comme Richter l'affirme lui-même, son aversion pour *toutes* les formes d'idéologie et son refus, par conséquent, de toute croyance en la valeur absolue d'une idée, *quelle qu'elle soit*. Il s'agit d'ailleurs là d'un des thèmes essentiels du cycle *Octobre*.

Ce scepticisme fondamental chez Richter se traduira par une stratégie picturale visant à échapper à toute identification à *un* seul style, à *un* seul genre pictural, à *un* seul point de vue sur un même objet, et même à une vision *claire* (parce que justement univoque et identificatrice[13]) — je pense évidemment ici au fameux «flou» qui caractérise la plupart de ses «photos-peintures». Et c'est aussi en vertu de ce scepticisme qu'il radicalisera l'exigence d'autonomie de la sphère artistique, sans réclamer pour autant de celle-ci qu'elle se coupe de tout rapport avec ce qui n'est pas elle et se suffise à elle-même. Comme nous l'avons déjà vu, en effet, Richter ne se réclame pas de l'art pour l'art. Tout son effort est tendu, au contraire, vers l'exploration et le questionnement des moyens spécifiques de la peinture, par lesquels il réaffirme avec force la fonction sociale de l'art[14], non pas toutefois comme révélateur de vérités occultées ou comme expression d'une quelconque conviction éclairée sur l'état du monde ou sur l'histoire, mais essentiellement en vertu de sa capacité de *questionner* notre expérience du monde tout en donnant à voir et en *créant* des significations imprévues, et imprévisibles.

L'aversion de Richter pour toute forme de certitude et d'idéologie se traduira dès lors par un effort réfléchi et systématique de mise en retrait de la subjectivité artistique et par l'ouverture de fenêtres multiples dans notre vision et notre (in)compréhension du monde[15], taillées dans la masse variée et variable de ce qui existe, dont Richter établira une sorte d'inventaire inépuisable avec son projet *Atlas*[16]. Ce faisant, Richter déplace le point d'Archimède qui permet de formuler une vision uniformisante du

monde. En effet, ce n'est plus le peintre, mais la peinture elle-même qui devient ce point d'Archimède et qui assure un principe d'unité dans la variété infinie des manières de voir et de comprendre, assurant également, ce faisant, la victoire du dicible sur l'indicible, qui représente à mon sens l'un des enjeux du cycle *Octobre*.

V

À première vue, cette œuvre monumentale pourrait presque être interprétée comme une illustration littérale de la thèse d'Adorno selon laquelle «le contenu de vérité des œuvres d'art est une historiographie qui s'ignore, liée à ce qui, jusqu'à aujourd'hui, a toujours été dans le camp des vaincus[17].» Or, s'il est vrai que, malgré sa grande diversité thématique, les thèmes de la mort, de la violence, des échecs et des espoirs déçus traversent souterrainement l'œuvre de Richter comme des leitmotive, ils ne se limitent pas pour autant à une interprétation historique particulière et refusent toute évaluation moralisatrice[18]. De ce point de vue, la stratégie de diversification des moyens et des sujets chez Richter, qui ne privilégie plus *une seule manière* de peindre qui serait plus «avancée» ou plus éclairée, illustre, ce me semble, la possibilité de sortir des limites des interprétations adornienne en particulier et moderniste en général, qui prétendaient avoir découvert la voie royale qui incarnerait LA position critique ou LA position clairvoyante par excellence.

On doit donc refuser la facilité d'une interprétation trop littérale du cycle *Octobre* comme tentative de contribution à l'interprétation historique ou comme commémoration de l'expérience des «vaincus» ou des victimes. Le rapport au passé et à la mémoire dans cette œuvre ne vaut pas non plus comme simple témoignage ou mise à jour d'un passé refoulé, mais bien plutôt comme *questionnement* sur la possibilité de comprendre ces événements, sur la difficulté de les assumer et de les dépasser, et sur la nécessité de *maintenir une tension* entre le passé et le présent afin de remettre en question les prétentions d'un regard objectif ou authentique, tel qu'il se fige notamment dans les images publiques véhiculées par les médias, et qui nous servent le plus souvent de mémoire collective[19].

La seule «historiographie» possible chez Richter ne peut donc se faire que par repoussoir, par refus, précisément, de présenter une seule version de l'histoire réelle, une seule interprétation. Ce refus s'exprime à la fois par l'absence de structure narrative linéaire qui guiderait la lecture des œuvres et d'indications quant à l'ordre de leur accrochage, mais aussi par les titres des œuvres : mis à part le titre général de la série, qui mentionne uniquement une date (qu'il faut par ailleurs connaître pour comprendre à quoi elle réfère), on ne trouve en effet aucune allusion directe aux personnes que l'on voit, ni aux événements précis. Il ne s'agit pas, par exemple, d'un «Portrait d'Ulrike Meinhof jeune», mais simplement d'un *Portrait de jeunesse*, de même qu'il y a une *Identification*, et

non pas une «Identification de Gudrun Ensslin». Cette manière d'intituler les œuvres donne l'impression que le peintre se contente presque d'établir un inventaire, de faire le constat de ce qu'on voit : il y a ceci et cela, une arrestation, un tourne-disque, une cellule, un portrait de jeunesse…

Le refus de proposer une interprétation privilégiée s'exprime également par un jeu habile sur le visible et l'invisible, sur les interférences inévitables entre ce que l'on sait, ce que l'on voit, ce que l'on devine, et ce qui reste irrésistiblement fermé à la compréhension, l'énigme : pourquoi ce tourne-disque[20] ? Pourquoi cette cellule vide ? Pourquoi ce portrait de jeunesse ? En outre, la variation sur les angles et sur la mise au point accentue ce jeu de ce qui est donné ou non à voir, et suscite plus de questions qu'elle n'offre de réponses[21].

*

Interrogé sur ses «intentions» à propos de cette œuvre, Richter a reconnu qu'elles n'étaient pas neutres et que ces événements avaient été pour lui extrêmement marquants et le hantaient depuis des années (le cycle a été peint dix ans après les faits). Mais il s'est toujours abstenu de proposer *une* interprétation univoque des événements comme tels — il ne tranche pas, notamment, la question controversée du suicide ou non des terroristes (ce qui lui a justement valu de nombreux reproches lors des débats autour de son œuvre en Allemagne). C'est pourquoi, aussi, il refuse de représenter les terroristes morts comme des monstres, comme l'ont fait les médias à l'époque, ou comme des héros. Richter a insisté à cet égard sur la volonté qui l'animait de rendre un hommage, non pas aux individus, mais à leur immense *espoir*, ainsi que d'exprimer la révolte que lui inspire la violence des idées et des idéologies, *quelles qu'elles soient*, justement parce qu'elles défigurent l'espoir qui les anime, qu'elles le «rationalisent» (selon une expression de Richter lui-même[22]) et deviennent alors dangereuses. Ce sont plutôt les causes et le processus qui ont mené à ce résultat qui l'intéressent, de même que la transformation symbolique des personnes privées en personnages publics et historiques, cette imbrication particulière de l'histoire personnelle et de l'histoire collective, faite d'une tension fondamentale entre l'aspiration au bonheur et la violence. Il n'est pas inintéressant de remarquer, à cet égard, que le seul autre tableau que peindra Richter au cours de la période où il travaillait sur ce cycle est un portrait de sa fille vue de dos, intitulé *Betty*, qui est l'un de ses tableaux les plus intimes et les plus lumineux[23].

Par rapport à l'ensemble de son œuvre, le cycle *Octobre* se voulait également, selon les propos mêmes du peintre, une sorte d'«adieu» à une certaine manière de peindre, inaugurée au cours des années qui ont suivi son passage à l'Ouest (il est intéressant de noter également que cette période couvre précisément celle entre l'érection et la chute du Mur de Berlin, 1961-1989). Mais on remarque une inversion

radicale du rapport initial entre le motif explicite de ces œuvres et leur contenu effectif : les premiers tableaux figuratifs des années 60 présentent souvent des images de bonheur familial, de réussite sociale, ou de sereine neutralité du monde, alors que les photographies qui ont servi de point de départ, tirées de journaux populaires, commentaient souvent un événement tragique : suicide, assassinat, quasi-noyade; dans le cycle *Octobre*, en revanche, le motif explicite de la violence, de l'échec des idéologies, de la difficulté de proposer une seule interprétation de l'histoire, de la catastrophe et de la mort, aboutit à une sorte de suspension des contradictions, où la juxtaposition de l'espoir et de l'échec, la tension non résolue entre voir et comprendre, la multiplication des angles et des points de vue, valent comme autant de défis aux certitudes du regard. Or ce défi, c'est la peinture seule qui le permet, non pas par ce qu'elle affirme, mais par ce qu'elle *montre*, par les *questions* qu'elle soulève, et plus précisément, la *manière* dont elle le fait, en refusant de suggérer elle-même des réponses. Et c'est là, à mon sens, que Richter assume au mieux la fonction critique de l'art : «Tous ces tableaux sont imprécis, gris, très flous, diffus. Leur présence se manifeste dans l'horreur, et rend difficile à supporter le refus de répondre, de donner une explication, une opinion[24].»

1. Il y a, en effet, beaucoup de liens à établir entre les propos de Richter et la *Théorie esthétique* d'Adorno (notamment en rapport avec le processus de la création artistique, la critique de la pensée identifiante, le retrait de la subjectivité artistique et l'autonomie de la peinture). Je ne peux malheureusement que mentionner ces pistes ici, sans pouvoir les développer plus en détail. Cf. Gerhard Richter, *Text. Schriften und Interviews*, publié par Hans Ulrich Obrist, Francfort et Leipzig, Insel Verlag, 1993 (trad. angl. Daniel Britt : *The Daily Practice of Painting. Writings and Interviews 1962-1993*, Londres, MIT Press & Anthony d'Offay Gallery, 1995).

2. Mis à part de très rares portraits individuels qui font allusion à l'histoire, tels les portraits d'Hitler (*Hitler*, 1962) ou d'un de ses oncles en costume nazi (*Onkel Rudi*, 1965) par exemple, on ne trouve aucun tableau qui se réfère directement à des *événements* historiques.

3. Également présente dans le cycle *Octobre*, Ulrike Meinhof avait aussi été retrouvée pendue dans sa cellule, mais un an auparavant.

4. La conférence était accompagnée de la présentation de diapositives illustrant les 15 tableaux du cycle *Octobre*, ce qui permettait de voir la variété des formats des tableaux — allant de 35-40 cm (*Tote*, «Morts»), à 200-300 cm (*Beerdigung*, «Enterrement») — ainsi que le rapport entre les différents groupes de tableaux. Cette série de diapositives fut suivie de la présentation rapide d'une vingtaine d'œuvres de Richter depuis les années 60, destinée à illustrer l'extrême variété des thématiques, styles et genres picturaux qui caractérise l'ensemble de sa démarche artistique.

5. «Puisqu'il n'y a aucune vision juste (*Richtigkeit*) ou vérité absolue, nous poursuivons toujours une vérité artificielle, dominante, humaine. Nous valorisons et créons une vérité qui exclut d'autres vérités. L'art est une partie constitutive de cette production de vérité.» «Notes 1962», in *Text*..., *op. cit.*, p. 9 [notre traduction].

6. Signalons cependant que Richter reviendra par la suite sur ces affirmations des années 60-70, en reconnaissant qu'il a en fait toujours choisi ses photos avec un souci extrême, et que ses sélections n'étaient donc jamais tout à fait dénuées d'intention, et donc «d'idées».

7. «La première impulsion à peindre ou faire de l'art naît du besoin de communiquer, de l'effort pour fixer une vision, pour maîtriser les apparitions (qui nous sont étrangères et auxquelles il faut donner un nom et un sens). Sans cela, tout travail serait inutile et injustifié, comme l'art pour l'art.» «Notes 1962», in *Text*..., *op. cit.*, p. 7 [notre traduction].

8. Je laisse ici de côté certains autres aspects, notamment en ce qui a trait à la critique de la «rationalité instrumentale» à laquelle Adorno oppose une «rationalité mimétique», dont il trouve l'exemple dans la création artistique.

9. Pour reprendre le sous-titre d'un autre ouvrage d'Adorno, les *Minima Moralia*.

10. «Que deviendrait l'art, en tant qu'écriture de l'histoire, s'il se débarrassait du souvenir de la souffrance accumulée ?» Cf. *Théorie esthétique*, trad. Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1998, p. 330.

11. Thierry de Duve a exposé ce problème de manière fort intéressante dans «La fonction critique de l'art», in *L'art sans compas*, sous la dir. de R. Rochlitz et C. Bouchindhomme, Paris, éd. du Cerf, coll. «Procope», 1992, p. 11-23.

12. Qui a parfois tenté, au nom de la légitimité du plaisir esthétique, d'évacuer purement et simplement toute dimension critique et tout enjeu cognitif, moral ou politique de la sphère artistique, ou même de ne pas reconnaître la légitimité de ces enjeux. Or, le souhait de se débarrasser de tout potentiel critique et de toute pertinence extra-esthétique en art équivaut à renvoyer celui-ci à la sphère de la décoration d'intérieur et du simple divertissement sans conséquence. De ce point de vue, je tiens à souligner que, si l'on peut reconnaître la pertinence des critiques adressées à l'esthétique d'Adorno, une des forces de celle-ci a été de situer la dimension critique de l'art *dans le processus même* de l'élaboration des œuvres et dans la «prise de position» que toute création artistique suppose face à l'expérience artistique en particulier, et à l'expérience humaine en général.

13. La critique de l'idéologie chez Richter prend souvent la forme d'une critique de la «pensée identifiante» qui réduit le réel aux concepts et aux «vérités» qu'elle plaque dessus, et qui manque, ce faisant, son objet même; critique qui rejoint ici encore une idée centrale d'Adorno (développée notamment dans la *Dialectique négative*).

14. Et *morale* : «L'art a aussi une fonction morale, c'est aussi une sorte de substitut à la religion, et il peut transformer, donner forme, questionner, rendre heureux, montrer, provoquer et faire tout ce que vous voudrez. Mais cela ne veut pas dire pour autant que l'on doive en attendre qu'il devienne une sorte de bien-être social, qu'il expose des abus ou dévoile des intrigues, ou quoi que ce soit de ce genre.» «Interview avec Peter Sager, 1972», in *Text...*, *op. cit.*, p. 64 [notre traduction].

15. «Une œuvre d'art n'est pas une doctrine. Les tableaux qui sont interprétables et qui contiennent du sens sont de mauvais tableaux. Un tableau présente ce qui n'est pas visible, ce qui n'est pas logique, ce qui n'a pas de sens. Il présente une infinité d'aspects, il nous prive de nos certitudes, parce qu'il nous prive de notre opinion et du nom des choses. Il nous montre la chose dans sa multiplicité et son infinité, ce qu'une opinion et une perspective ne peuvent jamais nous donner.» «Notes 1964-1965», in *Text...*, *op. cit.*, p. 31 [notre traduction].

16. Autre œuvre à part chez Richter, *Atlas* est un projet, amorcé en 1972, de collection des images (essentiellement des photos) qui ont servi à l'artiste pour faire ses tableaux, dont la plupart sont aujourd'hui prises par Richter lui-même, contrairement aux premières photos collectionnées.

17. Cf. *Théorie esthétique*, *op. cit.*, p. 246.

18. Je dis «souterrainement» car ces motifs sont rarement explicites et nombre d'événements dramatiques sont évoqués en fait de manière tout à fait indirecte, en contradiction avec les images joyeuses ou paisibles que présentent les tableaux, *Octobre* faisant précisément figure d'exception ici aussi. Je pense notamment à des tableaux comme *8 Lernschwestern* («8 infirmières apprenties»), 1966, *Helga Matwa mit Verlobtem* («Helga Matwa et fiancé»), 1966, et *Therese Andexka*, 1964.

19. Il faut spécifier ici que, comme les premières «photos-peintures», les tableaux du cycle *Octobre* sont faits à partir de photos de journaux et de photos d'archives de la police prises à l'époque des événements (et qui avaient été largement diffusées alors). Richter avait en fait délaissé très tôt cette méthode pour prendre lui-même les photos à partir desquelles il peignait. Le choix de peindre à partir de ces photos d'archives ou de journaux populaires est donc extrêmement significatif. Il est également intéressant de noter que Richter considérait comme impossible d'inventer ici lui-même les images. Cf. «Interview avec Jan Thorn Prikker», in *Text...*, *op. cit.*, p. 172.

20. L'énigme ici n'est pas entière, toutefois, pour qui sait que ce tourne-disque cachait le revolver par lequel Andreas Baader a trouvé la mort.

21. Par exemple, les deux angles différents des deux tableaux *Erschossener* qui représentent Andreas Baader mort sur le sol jouent sur l'invisibilité ou la quasi-invisibilité de la main qui tient le revolver, dont on ne devine la présence que sur l'un des deux tableaux.

22. Cf. *Text...*, *op. cit.*, p. 168.

23. Parmi les différents «portraits» que fera Richter, très peu se rapportent à des membres de sa famille ou à son entourage immédiat. *Betty* est donc une des rares exceptions, avec *Emma (Akt auf einer Treppe)*, de 1966, et *Lesende*, de 1994. Signalons également que, à la différence de nombreuses photos-peintures des premières années, tous ces portraits sont faits d'après des photos prises par le peintre.

24. Cf. *Text...*, *op. cit.*, p. 165 [notre traduction].

ENTRE MÉMOIRE ET ARCHIVE : LA LANGUE DU TÉMOIGNAGE[1]

GAD SOUSSANA

Né en 1968, Gad Soussana enseigne la philosophie au Département de philosophie de l'Université du Québec à Montréal. Il élabore, à travers ses publications et interventions diverses (on pourrait signaler ses nombreuses présences à la chaîne culturelle de Radio-Canada), une philosophie de l'événement. Il a publié notamment des essais sur Gadamer et Hegel dans *Philosophy in Review* (1997), et un essai sur Walter Benjamin et Heidegger dans *Global Benjamin 2* (sous la dir. de Garber et Rehm, Munich, W. Fink éditeur, 1999). Il a mené deux récents séminaires, l'un aux côtés de Jacques Derrida (*Dire l'événement, est-ce possible ?*, Paris, Verdier, 2000), l'autre avec Gianni Vattimo («Situation du nihilisme, situation de l'événement»). Ces séminaires font l'objet d'ouvrages à paraître. Vient de paraître, sous sa direction, *Actualités de l'événement*, aux éditions Liber (Montréal).

Je voudrais mettre en exergue — si cela a un sens, si cela peut même tracer une voie — une image. Mettre en exergue une image et tout au long de mon propos ne pas en changer. Confondre la mise en exergue et l'arrêt sur image. Atteindre, paradoxalement, par cette mise en arrêt, la mobilité qui s'y voit. C'est une petite route apparemment sinueuse et tranquille, enneigée, boisée, où quelques clôtures traduisent la propriété des lieux. Quelque part sur cette route, dans ce qui semble être un virage, nous tournons et ainsi semble possible la découverte d'une maison champêtre. Qui sait si, par le grand froid de la route, l'hospitalité nous y sera donnée ? Comme sera donné, tout au long de ce que je dirai, rivant mes paroles à cette même image, à sa profondeur croissant, la possibilité d'une approche du témoignage, de la langue du témoignage entre mémoire et archive.

L'auteur de cette photographie se nomme Hannah Collins. Cette image de 1995 vient d'un cycle intitulé *In the Course of Time* (ce que l'on pourrait traduire, dans le souci de l'image, «À longueur de temps»). Cette photographie a pour titre *The Road to Auschwitz*[2], «La route vers Auschwitz».

L'HYPER-RÉALISME DE L'ÉVÉNEMENT

Dans l'ouverture de ce qui va ici être dit, il s'agirait de tracer la possibilité d'un témoignage sur le témoignage, et ainsi de dire la nécessité d'aller au croisement de cette séquence inédite qu'il articule dans la proximité de la ruine. Ce qui se prépare ainsi du point de vue à partir duquel je tente de me tenir, c'est l'essence même de mon propos, l'articulation de fond qui pourra, je l'espère, apporter une réflexion sur la mémoire et l'archive. Je crois, avant même de procéder à la tentative d'une définition de ces termes, à la voie d'accès qu'ils dégagent. Mémoire et archive sont ici les deux instances, en quelque sorte, les deux entités historiennes permettant la possibilité du témoignage. Elles sont, dans la proximité d'une histoire qui croit à son pouvoir épistémique, les dispositifs enfermant le passé et prétendant le rendre disponible à sa compréhension. Mémoire et archive indiquent ainsi un premier niveau de lecture qui, en somme, inverse la primauté du témoignage, faisant en sorte que le lieu du témoin passe en elles, littéralement dans les lieux de mémoire et d'archivation. Mais il faut le dire d'emblée et on le percevra, un tel dispositif de lecture est impossible, si la ruine, qui n'est pas un concept, ni un lieu, vient s'interposer, exigeant de la mémoire et de l'archive un travail d'approche qu'elles ne peuvent strictement pas donner. Il importe, à la vérité, d'en appeler d'abord de cette approche du témoignage qui passe à travers les ruines comme à travers cette parole non-historienne qui n'a pas pour prétention de déployer une monumentalité pour ce qui a eu lieu, pour ce qui continue et continuera d'avoir lieu. Parole non-historienne déployant bientôt l'exigence éthique que nous enjoint le témoignage. Lui qui dit toujours, pour

reprendre un mot de Shmuel Trigano, que «nous n'avons pas encore parcouru tout le champ de (notre) intériorité ravagée[3]» face à l'événement. Avant d'en venir à la bonne entente de cette parole et à la charge qui, en elle, est portée au sujet de l'exigence éthique de l'événement, je signalerais qu'elle infléchira tout le cours de mon propos, à la manière d'une voix singulière qui vient sur le langage, d'une tessiture qui investit le cours du langage et les possibilités du sens commun. Telle est donc la portée primordiale de ce que je nommerais une éthique du témoignage : elle requiert de notre intériorité ravagée devant l'événement, qu'elle mesure ce parcours qu'elle ne pourra jamais accomplir pour rendre justice au témoignage. Elle exige, à la manière de sa langue et de la résonance de son verbe, l'accueil de ce que l'on pourrait appeler l'hyper-réalisme de l'événement. Un hyper-réalisme (ou une hyper-réalité) de l'événement à partir duquel ni la mémoire ni l'archive n'ont la possibilité de se substituer à la parole vivante du témoignage, parole autant proférée par le témoin que par la langue qu'il nous lègue.

On l'évoquera, cet hyper-réalisme de l'événement, qui formule, par bien des égards, des exigences impossibles, est le signe certain de cette résistance de l'événement à l'histoire, le point de fission qui l'en sépare. L'avoir-lieu de l'événement est toujours irréductible à la dimension historique qui l'efface dans le travail de la structuration historienne. (Il n'est qu'à penser ici au travail de l'histoire qui, emblématiquement, de Braudel à Koselleck, maintient la perspective d'une longue durée devant, à la fois, enfouir et révéler l'événement.) L'événement (opposé à cette perspective) se tient dans le signalement exprès qui est le sien. Il résiste à la structuration historienne qui en efface toujours la singularité absolue au profit des significations structurelles. Ce que je nomme l'hyper-réalisme de l'événement tourne autour de cette intériorité qui est la nôtre, qui nous adresse l'impératif du témoignage à la manière du tableau de Klee, *Angelus Novus*, montré par Benjamin, si souvent repris par ses interprètes. Or, le propre de cette référence esthétique benjaminienne atteste ce qui ne peut jamais l'être par la parole historienne. Le geste de Benjamin montrant *Angelus Novus* de Klee, peut, si l'on veut le faire converger vers cet espace du témoignage gravitant autour de notre intériorité ravagée, ce geste peut donc être l'emblème même d'une parole d'histoire à son terme, assumant ultimement un témoignage indicible. Un geste-parole qui revient au mot de Rilke affirmant que «la plupart des événements sont indicibles, [qu'] ils se produisent au sein d'un espace où n'a jamais pénétré le moindre mot[4].» Un geste-parole allant vers les ruines pour dévoiler le témoignage, là où aucune monumentalité n'est possible, tant l'espace concerné va rester celui de l'intériorité, certes essentiellement ravagée, creusée par le désastre de l'événement, et pourtant attentive à l'infime chance d'une temporalité salvatrice. Benjamin saisit semblable chance indiquant qu'«il existe une entente tacite entre les générations passées et la nôtre. Sur terre, continue-t-il, nous avons été attendus. À nous, comme à chaque

génération précédente fut accordée une faible force messianique sur laquelle le passé fait valoir une prétention. Cette prétention, il est juste de ne la point négliger[5].»

Dans un écho presque involontaire, c'est Lévinas qui poursuit cette pensée de Benjamin, ouvrant l'espace de l'intériorité, et de son témoignage, au passage de l'espoir messianique dans le parcours d'une temporalité «où aucune larme ne doit se perdre, aucune mort se passer de résurrection[6]». Mais l'un et l'autre ne tiennent aux chances de cette temporalité de la faiblesse messianique que dans la condensation, plutôt dans l'amoncellement de la ruine qui ne porte aucun espoir. L'un et l'autre ne promettent une délivrance à l'intériorité qui est la nôtre que dans l'éveil et la faiblesse presque annulante d'un témoignage messianique individuel. L'un et l'autre vont donc vers la scène de ce tableau de Klee, *Angelus Novus*, que nous évoquions à l'instant, qui «représente un ange qui semble avoir dessein de s'éloigner du lieu où il se tient immobile. Ses yeux sont écarquillés, sa bouche ouverte, ses ailes déployées.» «Tel est l'aspect que doit avoir nécessairement l'ange de l'histoire, écrit Benjamin. Il a le visage tourné vers le passé. Où se présente à nous une chaîne d'événements (*eine Kette von Begebenheiten*), il ne voit qu'une seule et unique catastrophe (*eine einzige Katastrophe*), qui ne cesse d'amonceler ruines sur ruines (*Trümmer auf Trümmer*) et les jette à ses pieds. Il voudrait bien s'attarder, réveiller les morts et rassembler les vaincus. Mais du paradis souffle une tempête qui s'est prise dans ses ailes, si forte que l'ange ne les peut plus refermer. Cette tempête le pousse incessamment vers l'avenir auquel il tourne le dos, cependant que jusqu'au ciel devant lui s'accumulent les ruines. Cette tempête est ce que nous appelons le progrès[7].»

Qu'on me pardonne d'être revenu ici sur cette séquence benjaminienne bien connue, trop souvent citée. J'ai effectué ce retour dans le signe de ce que j'ai nommé l'hyper-réalisme de l'événement, voulant montrer en quelque sorte ce que le geste benjaminien comporte encore d'inédit et d'impensé relativement à cette hyper-réalité. À l'heure où le monde occidental est happé par une extension du virtuel sans précédent dans l'histoire, où un certain espace qui dérègle la distinction de la puissance et de l'acte se déplace, avec gravité, vers notre intériorité, il m'a semblé juste de signaler cette scène de l'événement qui ne doit rien à la virtualité. Elle est, au contraire, toute déployée, c'est-à-dire adressée à la réalité de l'intériorité, à la manière d'un témoignage qui passe les mots de l'histoire. Scène de l'événement, au-delà des schèmes qui en structurent la compréhension historienne, en particulier ceux de la durée et de la narrativité, monstration de l'avoir-lieu dans la présence et l'évocation de l'œuvre d'art. On le verra à l'instant, cette présence et cette évocation dressent pour nos yeux l'espace invisible du témoignage, celui-là même qui réélabore l'effort de mémoire et d'archivation dans la réduction infinie, et toujours trop faible, du champ de l'intériorité ravagée. L'amoncellement de la ruine aura en somme produit quelque chose dans le témoignage, une sorte d'inversion au centre de laquelle la

chaîne des événements devient illisible, là où, pour citer Marguerite Duras, «on a essayé de lire, on aura tout essayé, [acculé à] l'enchaînement des phrases qui [ne] se fait plus», [celui] dont «on soupçonne qu'il existe[8].» Et pourtant, au lieu même de la ruine, quelque chose — une voix, le poème, le «souffle de la tempête» dont nous parle Benjamin — impose, à la manière de cette invocation du témoignage, la portée de cette vérité de l'événement. Celle de son *maintenant* en dépit, comme le disait à l'instant Duras, d'un «enchaînement de phrases» dont «parfois on croit qu'il n'existe pas, qu'il n'a jamais existé, que la vérité c'est maintenant[9].» Si, en un mot, devait se résumer la «vérité de ce maintenant», sans doute que cette dernière trouverait son écho le plus certain dans ce que j'ai appelé l'hyper-réalisme de l'événement, quand l'inversion, qui en dresse la scène au-delà de l'histoire, décèle l'espace du témoignage. On pourrait ainsi le dire : ce n'est que dans le témoignage que l'événement, par son poids de réalité, fend l'espace historique.

Cette force du témoignage que l'on doit penser à l'instant quasi-indissoluble, quasi-permanent de sa manifestation, une étymologie du linguiste Benveniste nous la confirme. Elle part du terme latin *Superstes*, voulant dire «survivant», «témoin», qui marque «la faculté de témoigner après coup de ce qui a été aboli, de révéler l'invisible[10]». C'est comme si la syntaxe de l'institution linguistique en son origine — car il s'agit bien avec Benveniste de reconnaître la forme de l'institution linguistique indo-européenne, l'espace institué dont l'étymologie procède —, avait pressenti la puissance invisible du témoignage, celle qui lui vient de sa fissuration en regard de l'histoire. Redisons sommairement la chose à l'œuvre dans le mot, la syntaxe d'une avancée invisible de l'événement que l'histoire ne peut détecter, dont elle ne peut, dans l'élaboration qui la forme, tenir compte. «*Superstare*, écrit Benveniste, c'est se tenir par-delà, subsister au-delà», en fait par-delà un événement qui a anéanti le reste. La mort a passé dans la famille; les *superstites* ont subsisté par-delà l'événement; celui qui a franchi un danger, une épreuve, une période difficile, qui y a survécu, est *superstes*[11].»

Il conviendrait de développer davantage le cours puissant de cette étymologie, les emplois, les ramifications qui, immanquablement, doivent la nuancer; il faut, par prudence, indiquer qu'un tel cours veille toujours à séparer le sens moral du sens techniquement juridique du témoignage. Comme si le sens moral devait toujours regarder du côté de la «traversée» de l'événement, qui seule fait le témoin («avoir, dit Benveniste, traversé un événement quelconque et subsister par-delà cet événement», donc en avoir été «témoin»). Comme si le sens moral, à nouveau, n'en avait jamais tout à fait terminé de cette traversée de l'événement et de son pouvoir sur la temporalité. Pouvoir événementiel issu de l'instant décisif de son incidence, et de la continuité d'un temps légué. Comme si, en un mot qui doit ici faire image, ce qui s'interrompt au moment de l'événement et de son témoignage, devait être le cours de l'histoire et de la temporalité. Benveniste nous l'indique, citant Plaute : «[...] les témoins [sont]

les présents, *superstites, testes, praesentes significat*[12].» Là s'arrête au fond le registre moral du témoignage, non pas pour que débute sa portée juridique, mais bien plutôt pour que s'ouvre son institution historique, la voie d'un passage et d'une pratique juridictionnelle (le «serment», le «jurer», l' «arbiter», le «iudex»)[13].

L'IMPÉRATIF TESTIMONIAL DU VERBE

Je veux maintenant en venir, à l'aide de tout ce qui précède, au motif final de mon propos. Certes nous l'avons perçu à l'instant, grâce à Benveniste, une indispensable primauté de l'événement revient au témoignage. Il faut, dans le temps qu'il me reste, tourner autour de cette primauté en l'érigeant autrement : il importe d'interpréter — quasi à l'infini — le signe de cette boucle, la force de cette alliance qui prend la forme d'un retour. Indépassable rencontre du témoignage et de l'événement, mobilité invisible et réciproque de leur cours. La chose est à présent certaine, mais l'essentiel est-il pour autant atteint ? Comment le témoignage et l'événement, parce qu'ils traversent la ruine, n'en sont-ils jamais acquittés ? Comment, à la manière d'un impératif catégorique, tiennent-ils notre intériorité dévastée en éveil ? *Le témoignage de l'événement doit s'emparer de la langue.* Un devoir résonne ici depuis la sonorité inédite d'un impératif catégorique qui ne doit rien au commandement inflexible de la raison pure. Un impératif qui ne se meut pas depuis la rationalité anhistorique de la nécessité morale, mais tout l'inverse. Ce qui court ainsi dans tous les lieux de la langue, c'est la voix de l'événement qui nous enjoint la mémoire de notre humanité blessée à mort. Nous nous approchons de l'*approche* que j'évoquais au tout début de ma parole : le double mouvement de cette approche réside certes dans le témoignage de l'événement, mais son tour, sa motion se disjoint sans cesse. Il faut, assumant le mouvement de l'approche, aller au cœur de la mémoire et de l'intimité d'une humanité blessée à mort qui est la nôtre. C'est le chemin, ici maintes fois signalé, de notre intériorité dévastée devant l'événement qui, inlassablement, parcourt son propre espace. Espace qui se désigne dans la nécessité d'une subsistance, non pas «par-delà un événement qui a anéanti le reste» comme le dit Benveniste[14], mais *à travers* un événement qui a anéanti le reste. Notre intériorité ne pourra jamais s'acquitter de cette traversée, car elle reste, comme le médite admirablement l'œuvre d'Elie Wiesel, la part inébranlable d'un destin de l'avenir. Mais pour autant, en même temps qu'elle accueille infiniment l'unicité de l'événement, notre mémoire doit rester vivante. Elle est la vie qui témoigne par-delà la mort et veille à ne jamais se confondre avec ce que Derrida appelle les «archives du mal». Au cœur du témoignage, il y a donc, en quelque sorte en partage, en dispute, l'impératif de la mémoire venue de notre humanité blessée à mort, *et* la résistance de la vie contre le mal, la «pointe d'un combat sans nom» à travers lequel les autres survivent en nous.

In memoriam : «À la mémoire des êtres les plus proches parmi les six millions d'assassinés par les nationaux-socialistes, à côté des millions et des millions d'humains de toutes confessions et de toutes nations, victimes de la même haine de l'autre homme, du même antisémitisme[15].»

C'est ainsi qu'entre deux langues, le français et l'hébreu, commence ce qui demeure l'un des plus grands livres de philosophie du siècle, *Autrement qu'être*, ouvrage d'Emmanuel Lévinas. Livre d'une difficulté incessante, dont l'entière vocation est appel au témoignage. Ouvrage dont la génialité s'atteste à même la langue qui le déploie et le consume dans le même temps. Car *Autrement qu'être* est le projet d'un témoignage où résonne, dans une pulsation constante, cet *in memoriam* que nous venons de lire. Déploiement, pourrions-nous dire, étrange d'un *in memoriam* dont la présence hante le livre et ses possibilités philosophiques. Déploiement en forme d'architecture, depuis la langue hébraïque, d'une langue du témoignage animant une autre possibilité pour la philosophie. Dire en grec ce qui n'est pas grec, disait souvent Lévinas, voulant affirmer qu'il fallait ainsi interrompre, à un moment donné, le grec et y introduire une mémoire irréductible. Une autre mémoire donnant à notre intériorité dévastée le sens de sa survie : le témoignage de la mort de l'autre, insurpassable témoignage de l'autre en moi[16].

1. L'on pourrait livrer ici, sous une forme très abrégée, l'essence du propos tenu en ces pages. Il s'agit d'une tentative qui vise à appréhender la langue du témoignage — sa traversée — à partir de sa «possibilité impossible». Même s'ils ne sont pas explicitement cités, c'est notamment à Celan et à Blanchot que nous pensons au sujet de cette langue du témoignage. Car «langue du témoignage» veut dire «possible-dans-l'impossible», à la manière de la manifestation du témoin qui est toujours «le dernier à parler». Mais la langue du témoignage peut aussi se rattacher à quelques intuitions contenues dans un ouvrage récent de G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz* (Paris, Payot et Rivages, 1999). Au-delà de toute métaphysique, dans la nudité de la violence destructrice, le témoignage est dès lors un reste, une position entre archive et mémoire. Ni déni, ni superposition de ces deux entités historiennes, mais tension d'un langage en forme stricte de legs. Enfin, s'il est possible d'accorder l'acception de Agamben au cœur de notre propos, l'on poussera plus loin sa vérité : la tension testimoniale du langage va au-delà de l'histoire. Elle confond sa posture avec une pensée de l'événement qui appréhende toujours ce dernier à partir de son arrachement à la totalité de l'histoire (Lévinas). Le témoignage se situe ainsi dans la certitude de l'événement : il est ce qui se déprend de la totalité historique, en marquant l'instant — le souffle, le poème — d'une parole dont le déploiement appartient à une éthique de la responsabilité.

2. Hannah Collins, *In the Course of Time—The Hunter's Space—The Road to Auschwitz*, 1995, épreuves argentiques.

3. S. Trigano, «Un non-monument pour Auschwitz», in *Parole, Penser Auschwitz* (sous la dir. de S. Trigano), 9-10, Paris, Cerf, 1989, p. 16. Je dois à la lecture de cet article l'intuition de ce que j'ai nommé, en un sens précis, l'hyper-réalisme de l'événement. Hyper-réalisme ou hyper-réalité de l'événement comme étant littéralement ce qui est *au-dessus, au-delà de* (*hyper*), ce que l'histoire ne peut contenir. L'incontestable événement est bien celui qui configure un réalisme que rien n'entame : une sorte de roc, d'excès, de relief qui ne peut être aplani. Le réalisme événementiel, dans son aspect excessif, se tient sur cette crête sur laquelle ce qui est advenu existe plus que le réel. C'est là le signe de l'inépuisable nom de la Shoa : Auschwitz existe plus que le réel. Ou si l'on veut le dire comme Lyotard et convoquer une réflexion de fond sur ce qu'«est» l'événement, il faudrait y lire l'entière signification d'une philosophie qui se demande ce qu'est un événement dont on n'arrive pas à établir le sens, *ce qu'est, en somme, le dérèglement généralisé du sens*. («Auschwitz est l'événement parce qu'on n'arrive pas à établir son sens [...] on ne sait pas *ce que* ça nous demande, on sait que ça nous *demande* toujours et qu'ainsi ça ne s'oublie pas.» J.-F. Lyotard, *in* E. Weber, *Questions au judaïsme*, Paris, Albin Michel, 1991, p. 206).

Ce que Trigano dit, quant à lui, au sujet de l'hyper-réalisme d'Auschwitz «qui fait paradoxalement écran à la réalité de la Shoa» (p.15), c'est précisément l'exigence d'un parcours infini de notre intériorité ravagée. C'est ce parcours — et la voie invisible qu'il trace en chacun — qui interdit la monumentalité de la Shoa. Il exige par son hyper-réalisme — et en cette entente du terme nous reprenons notre argument — l'effort incessant de l'intériorité qui seul peut accueillir l'unicité de l'événement. C'est en ce sens que Trigano évoque la démarche projective du souvenir (*Zakhor*) qui relève d'une «tradition [où] les morts n'enterrent pas les morts, mais sont conduits dans la vie et la transmission par les vivants» (p. 17). Mais comment ce *Zakhor*, cette injonction du souvenir est-elle encore possible quand «nous [n'arrivons] plus à citer la Bible» (p. 20) ?

4. R. M. Rilke, *Lettres à un jeune poète*, Paris, Poésie/Gallimard, 1993, p. 23.

5. W. Benjamin, *Essais 2 — 1935-1940*, Paris, Denoël/Gonthier, 1983, p. 196.

6. E. Lévinas, *De l'existence à l'existant*, Paris, Vrin, 1986, p. 155-156.

7. W. Benjamin, *op. cit.*, p. 200.

8. M. Duras, *La Douleur*, Paris, Folio/Gallimard, 1993, p. 47.

9. *Ibid.*, p. 47.

10. E. Benveniste, *Le vocabulaire des institutions indo-européennes*, Paris, Minuit, 1969, t. 2, p. 265.

11. *Ibid.*, p. 276.

12. *Ibid.*, p. 276.

13. *Ibid.*, p. 111.

14. *Ibid.*, p. 276.

15. E. Lévinas, *Autrement qu'être*, Paris, Le livre de poche, 1991, p. 5.

16. Ajoutons un mot de Lévinas justifiant cette inversion éthique du témoignage. Que l'autre témoigne à travers moi, que je sois son témoin — dans l'inversion même de «l'autrement qu'être», menant à être le *témoin du témoin* — ne dissout nullement l'unicité du témoignage. L'autre témoigne en moi à la manière de cette expérience du psychisme livré dans cette remarque fondamentale de l'éthique lévinasienne : «Abordé à partir de la responsabilité pour l'autre homme, le psychisme du sujet — l'un-pour-l'autre — serait la signification ou l'intelligibilité — ou la signifiance même» (p. 223). Par cette remarque, nous touchons le noyau du témoignage : être le témoin de l'autre qui témoigne depuis son irréductible unicité. Le témoignage de l'autre-en-moi devient ainsi inextinguible, et son idéalité éthique revient à ériger sa permanence indissoluble.

COLONIAL WARS AND THE POLITICS OF REMEMBRANCE: MAU MAU IN KENYA[1]

WINFRIED SPEITKAMP

Winfried Speitkamp est professeur d'histoire à l'Université de Giessen et membre du groupe de recherche *La culture de la mémoire.* Auteur de «Vom deutschen Nationaldenkmal zum französischen Erinnerungsort : Die Hohkönigsburg im Elsass» («D'un monument national allemand à un lieu de mémoire français : le Hohkönigsburg en Alsace»), dans *Les transferts culturels France-Allemagne et leur contexte européen, 1789-1914* (Leipziger Universitätsverlag, 1998). Ses recherches historiques sur la question de la mémoire et sur la production de monuments portent principalement sur l'Allemagne et les pays d'Afrique.

"We are determined to have independence in peace, and we shall not allow hooligans to rule Kenya. We must have no hatred towards one another. Mau Mau was a disease which had been eradicated, and must never be remembered again." These are the words of Jomo Kenyatta, spoken in 1962. He was referring to the Mau Mau uprising against British colonial rule, which is among the bloodiest of colonial wars in history. The uprising had its beginnings in the late 1940s and reached its peak between 1952 and 1954 before it was crushed by the British. More than 10,000 Kenyans lost their lives, some 100,000 were imprisoned for years, while at least that many again were resettled. Kenyatta himself was arrested by the British as an alleged rebel leader as early as 1952 and wasn't released until 1961. In 1963 he assumed the leadership of a newly independent Kenya. Henceforth the term "forgive and forget" became the motto of the Kenyatta government in dealing with the memory of Mau Mau.

However, the official call to forget stands in stark contrast to the significance and ramifications of remembering Mau Mau. Arguably no other African colonial war has generated such a flood of discussion and conflict centring around memory and remembrance. This includes scientific theses, memoirs, novels, songs, plays and films as well as monuments and street names. Even the souvenir market uses the Mau Mau insignia. The interpretation of the Mau Mau uprising, though, remains controversial. While on the one hand there are those who see Mau Mau as a return to barbaric tribalism, there are on the other hand those who glorify it as a national war of independence. This brings us to the political consequences of dealing with remembering and forgetting. At the same time it shows what role the memory of colonial rule and the struggle for independence played in the building of a nation state and its integration in Africa. I would like to elucidate this in three steps: I will firstly outline the causes and course of events of the Mau Mau uprising, secondly show the phases of remembering and dealing with Mau Mau and, finally, take a look at the politics of remembrance in Kenya.

1. Background and Course of Events

Reconstructing the Mau Mau troubles throws up considerable difficulties, starting with the term Mau Mau. To this date there is no consensus on the origins of the name. What is certain is only that the name was first used by the British and only later adopted by the rebels themselves. Just as unclear is whether Mau Mau can be regarded as one entity at all or whether it was a conglomeration of different movements, interests and actions, which were only joined into a homogenous unit under the mantle of Mau Mau. Still unresolved, too, is at what point in time it really started. While some put its genesis somewhere in the interwar years, others would see the causes in

the immediate postwar period, and yet others take the declaration of a state of emergency by the British in 1952 to be the catalyst for the rebellion. Less contested, however, is the potential for conflict, which made the colony something of a powder keg. This includes interference with the usual order of economy, politics and culture.

One source of conflict was the colonial economic order of the day. In 1950, the African population of the Kenyan colony was about 5.5 million people, belonging to various ethnic groups. The largest group, numbering over 1 million, were the Kikuyu, who lived and worked the land mainly in southern and central parts. Apart from the Africans and about 120,000 Asians, some 30,000 Europeans lived in Kenya, 9,000 of whom were settlers in the fertile Highlands of the Kikuyu. The settlers needed land and workers. For that reason the Kikuyu were herded into reservations and their land was taken. The reservations, on the other hand, did not offer the means to be self-sufficient, and that reason alone forced many Kikuyu to work on the Europeans' plantations, either as labourers or as so-called squatters: these were given a small piece of land for a vegetable garden and a few head of livestock on the European plantations, in return for which they and their families had to work a certain number of days for the settler, sometimes as many as 270 days a year. After the Second World War, social pressure on the Kikuyu increased: the population grew rapidly, the squatters' work duty was raised, and many were sent back into the reservations where the food situation declined drastically. The migration of tens of thousands into the city of Nairobi only moved the problem, but didn't create new jobs or opportunities.

The second source of conflict was the interference with the Kikuyu's political order. When the British were installing their colonial rule, they were looking for stable political structures and native honorary leaders to invest them with administrative functions. The Kikuyu on the other hand did not have rigid—much less centralist—political structures. Strictly speaking, they were linked only by language, culture and religion. Villages and neighbourhoods were their political administrative units. The leaders were chosen according to certain rules, and their functions were limited to that of speakers and representatives, while decisions were made by the consensus of a council. The leaders' term of office was also limited. In a complicated system of "generation rule," the leadership was transferred to a new generation every 25 to 30 years. Now the British interfered with that system. They stopped the generation transfer, established waged chiefs-for-life and gave them extended powers. These new chiefs, especially the post-Second World War, young and government-loyal honorary chiefs, had no legitimate standing with the Kikuyu.

The third source of conflict was the change colonial rule brought to the Kikuyu's culture. Most of all, the missionaries posed a threat to the traditional rites and customs. While the Kikuyu were willing and able to adopt Christian ways in

many areas, they did reject those demands that threatened the structure of Kikuyu society in its foundations. Among the main issues were polygamy and circumcision. The circumcision of boys and girls was one of the most important initiation-rites of the Kikuyu. Family and society were built on it, and those not circumcised remained excluded. The missions on the other hand had a rather effective point of leverage: they refused circumcised girls access to their schools. This in turn lead to the Kikuyu founding their own independent schools from 1930 onward. There, traditional customs were mixed with Christian elements and—as happened in other colonies—new, syncretistic forms of religion were developed.

The independent school associations were the expression of an increasing tendency towards self-organization by the native African population in associations and unions, which had been going on since 1920. At the end of the Second World War, the Kenya African Union was formed as an umbrella organization according to the congress principle. Its demands were participation for Africans, abolition of racial barriers, constitutional rights and the improvement of working conditions, all to be realized legally. At the same time a rather more radical movement, the Kikuyu Central Association, became active partly from within, partly from without the Kenya African Union. In the 1940s, they were increasingly calling for a more aggressive struggle. The British policy only aggravated the conflict: contrary to some wartime promises, they hardly increased participation by the native African populace; only a few nominated African members were accepted into the legislative council, dominated by Europeans. In the course of the so-called Second Colonization, exploitation and rule were even intensified. Additionally, the settlers, too, were calling for self-determination, according to the Rhodesian model.

Disappointed expectations after the war, increasing exploitation and social hardship against the backdrop of a deep cultural crisis on the part of the colonized Kikuyu led, towards the end of the 1940s, to growing unrest, which extended to an all-encompassing revolt in the Kikuyu homeland. At its centre, the revolt was an expression of social protest. It was supported mainly by three groups: poor peasants from the reservations, driven-out squatters and the urban jobless. The first impulse might have come from the Kikuyu Central Association, but in the long run its leaders could not control the movement and there was neither a common name, nor a firm organization—only some councils and forms of cooperation.

The basis of the movement was apparently an oath. Oaths were, in Kikuyu tradition, a common means of ensuring commitment and had already been used in the 1920s by Kikuyu organizations. From 1947-1948 onward the oath was used to hold the Kikuyu to unity and allegiance. People were sworn in secretly at night. The ceremony combined traditional elements with Christian ways and newly invented parts; life-sacrifices and rites with the flesh and blood of animals played an important

role. The terms of the oath compelled the individual, under threat of death, to serve the community and to work towards the eviction of the Europeans. However, the wording was not standardized and became increasingly radical, until it was supplemented in 1952 by a warrior oath, which called for the unconditional readiness to kill. These rituals and oath ceremonies in particular, only fractionally and distortedly known by the Europeans, conjured up an image of a superstitious, bloodthirsty and atavistically wild tribal movement.

There was no unified program, not to mention an ideology. Intentions have to be deduced from the oaths, songs and, later, accounts of participants. Land and liberty were the main goals. At the centre was the return of the land annexed by the British, to be taken literally, but also as a condition for liberty, since the land issue was the basis for the demands to evict the British. There is no consensus on whether the movement can be called nationalistic as such. Many of its elements were rooted in Kikuyu tradition, added to which were references to African values and Kenya as a political entity. All that was exalted by a syncretistic religion. The return to tradition was part of the struggle for a new identity, which has elements of forming a nation-state based on ethnicity, without statehood ever being mentioned as a political goal.

The methods of warfare were marked by exceptional brutality on both sides. Some 100,000 natives were fighting on the British side as part of the Home Guard. In return, these so-called Black Europeans, the assimilated Africans and collaborators, were pursued with particular hatred by the Mau Mau. After the British had declared a state of emergency in 1952, the rebellion, which had to fall back on guerrilla warfare, was quickly dissipated and dissolved. Punitive measures against the Kikuyu included arrest, internment, execution, torture, starvation and other forms of torment, parallel to which were rigorous re-education and resettlement programs. The British had emerged unequivocally as military victors from the war, while the Kikuyu were beaten and humiliated.

2. Phases of Dealing with Mau Mau and Remembrance

After the end of the troubles, the second chapter in the history of Mau Mau began. For it was only now that the real struggle began about what Mau Mau meant for Kenya, and what would be worth remembering. During the rebellion and until 1960, the image of the uprising was almost exclusively shaped by the British. Press coverage by British journalists, descriptions and memories by the settlers, analyses by British academics as well as official accounts all combined to portray Mau Mau as an eruption of primitive, atavistic tribalism, as a throwback to barbaric times. The Mau Mau warriors were depicted in turn as bloodthirsty savages or as terrorists. Some, namely the settlers, interpreted this in a rather racist way as proof that

Africans could not be civilized. Others, the anthropologists, interpreted it rather as an expression of a psychosocial crisis, some sort of collective sickness of the Kikuyu, who simply could not cope with the pace the Europeans set for modernizing and civilizing them. However, all these factions were united in their calls for the repression of the revolt.

Since Kenya gained her independence in 1963, Mau Mau has been viewed in an entirely different light. A key part in this re-evaluation was played by the memories of the participants, which from then on would form the core of Mau Mau research. Two preliminary points need to be made.

For one, the memories of the participants were highly regarded as a very reliable source. The statements given in memoirs or by those who had been interviewed were usually deemed to be authentic and correct. This holds true for British and American as well as for Kenyan researchers. The wealth of detail generated was even credited to the Kikuyu's impressive powers of memory, honed by their long oral tradition. It was rarely mentioned that remembered history in Kenya has a primarily communal and contemporary purpose, although many of the memoir-writers and interviewees had stressed that they were only willing to remember and answer because they wished for the present to learn a lesson.

Secondly, most of the memoirs were prompted by people not involved in the happenings. Indeed, mostly they were even initiated by British researchers, often published, introduced or edited as well. Some scientists would employ "their" writers for a few months as research assistants in order to give them time to write. The memories and the scientific accounts therefore appear to be coupled in their arguments to a high degree. Therein lies the reason, too, that the written eyewitness accounts mostly addressed quite a similar catalogue of aspects and topics. Apparently the authors were reacting to the expectations of their potential readers as well as to those of the researchers.

In view of this, we differentiate four stages, in which—almost parallel in memories and portrayals—different approaches and evaluations dominated.

The first stage covers approximately the sixties. In contrast to the old British Mau Mau image, now the search was on for key motives and intentions for the rebellion, on the basis of three volumes of memories by prominent Mau Mau members, published between 1963 and 1967. These accounts shared two elements: on the one hand, they were about the upgrading of Mau Mau to a war of liberation, and therefore about the refutation of the British view of the behaviour of the Mau Mau warriors, who appeared no longer as terrorists but as heroes. Consequently, the movement as a whole was considered, rather than localized manifestations and differences. On the other hand, they were about the classification of the Mau Mau wars as an important, if not decisive, step towards national integration and statehood in Kenya.

Accordingly, Mau Mau was a national project with a view to the future. Tradition, namely the Kikuyu tradition, was given only marginal importance.

This point of view was also adopted by contemporary British depictions. It was already included in the British scientists' prefaces to the printed memories and became gospel in 1966 in the book "Nationalism in Kenya" by the British authors Carl G. Rosenberg and John Nottingham. The Mau Mau rebellion was now regarded as the breakthrough of a national movement in Kenya. This estimation was by no means shared by all in Kenya. Because of the exclusive claim on national tradition by Mau Mau, it was met with sharp criticism by sections of Kenyan historians. However, in 1966-1967, it was felt by many that Mau Mau was well on its way to being integrated into a Kenyan national identity.

The second stage of dealing with Mau Mau began at the end of the sixties. More memories of participants were published in quick succession now. These new memories, no longer authored only by leading members of Mau Mau, in parts had a rather more local perspective, were more detailed in their descriptions, offered a more differentiated picture and also allowed the impression of some diversity within Mau Mau. Many of these memories shared a clearer reference to Kikuyu tradition. At the same time, social hardship as a mobilizing factor moved into the centre of attention. On the other hand, those elements aimed at the future lost their certainty. The struggle was primarily determined by local hardship and suppression, not necessarily by some national utopian fantasy. Even though the authors still thought of Mau Mau as a fight for liberty in the service of the nation and future state, they did so rather in the sense that some higher logic had led the historic course of events, and rarely credited Mau Mau with a thought-out plan or a defined goal.

On the basis of such memories and by questioning contemporary witnesses, a series of historic studies on the social origins and structural prerequisites of Mau Mau were published. Mau Mau was now regarded as the consequence of the Kikuyu suppression, provoked by the land issue, the situation in the overcrowded reservations and the squatter problem, but also as a reaction to the destruction of the traditional Kikuyu social order. In all this, Mau Mau was not interpreted as reactionary tribalism, and only very rarely as a Marxist expression of class struggle, but rather as a social movement, reacting to the combined challenges of colonial rule, settlers and missionaries with the rediscovery of old traditions, new forms of community and modern political tools, thus demonstrating flexibility and ability to act.

The third stage of dealing with the Mau Mau memory once again broadened the perspective. The search in the 1970s for the socio-historical prerequisites for Mau Mau was followed—increasingly so since the beginning of the 1980s—by an awareness of the social realities of the uprising itself, of the collective and individual experiences of those involved. In terms of method this meant, besides the incorporation

of written accounts, the increasing and systematic inclusion of more general interviews with participants and those involved on the fringes, even if they had held no leading positions.

Mau Mau now did not appear any more as a primarily national or social movement, but as an ethno-cultural attempt at reconstruction, with concrete national and cultural results. The colonial situation was increasingly understood as a complex weave of social interrelations, which undermined the old society, threatened the existence of the community and eroded old and trusted values. The Kikuyu's "moral economy" as well as that of the Mau Mau was now under scrutiny, and the experiences of those concerned moved into focus. In view of this, ethnicity once again appeared as a real driving force of history, albeit not as pre-modern tribal thinking, but as the sum of social traditions and cultural values, as expressions of specific virtues and codes of honour, which were said to have their roots in Kikuyu society. Ethnicity, according to John Lonsdale, was therefore not something exclusive and consequently not a tribal manifestation. For this he coined the phrase of a moral ethnicity, which was indeed open to members of other peoples, too.

In the fourth and so far last stage of dealing with Mau Mau, beginning in the late 1980s, the focus moved beyond the experiences to the memories of Mau Mau, not least because the generation directly involved was increasingly retiring from active public life. This phase was heralded by renewed publications by Mau Mau veterans, who yet again presented their view of events and reaffirmed their claim on the "interpretation monopoly." What this meant was that the historical event kept moving out of view in favour of the reappraisal of dealing with Mau Mau and its effects. Since the beginning of the 1990s, several works have made the memory of Mau Mau the focus of their endeavours, among them the latest monograph, published in 1998 under the title "Mau Mau Memoirs." The fight for memory—in all its forms and connotations—was now interpreted as an integral part of Mau Mau.

3. The Politics of Remembrance in Kenya

This underscores, once again, that the memory of Mau Mau had become an element of political discussion. Kenyatta's oft-repeated call for the elimination of the Mau Mau memory was largely fruitless, despite the fact that Kenyatta and his successor Daniel arap Moi tried to enforce their intentions with rather drastic measures. It was about three things.

Firstly, the policy of "forgive and forget," as propagated by Kenyatta, entailed not only that after 1963 the remaining British settlers were protected, but also that loyalists and collaborators were saved from persecution. A cleansing or final reckoning did not take place. African members of the British colonial troops were incorporated

into the new government. This happened as a consequence to pragmatic considerations and was meant to ensure administrative continuity and stability. Collaborators and loyalists were too numerous and also too important to the state. Kenyatta's stance in colonial times, too, was judged to be overly moderate and legalistic by some Mau Mau veterans. Moreover, while the Kikuyu dominated in the new state, the Mau Mau activists did not. The Kikuyu administrative elite tried consistently to interpret Mau Mau not as a national opposition, but as a Kikuyu achievement, and thus secure their own dominance in the state over other tribes. As a result, Mau Mau became an ethnic issue or, to put it another way, the Kikuyu as an ethnic unit claimed legitimacy as the national governing elite. The new elite presented itself thus as the fulfilment of the Mau Mau legacy.

Secondly, the Kenyan state denied the Mau Mau warriors any material privileges. Contrary to expectations and demands, they were not issued any land, especially not in the disputed Highlands; the property of the British settlers remained untouched. That alone provoked the Mau Mau veterans' wrath. In their view, British landownership was illegal and therefore the British should be disowned without recompense. The government approach was different: if the settlers did not want to remain in Kenya, they could sell their land to the state. That land was then offered to interested Africans but, since it was fertile agricultural land, at a price which was out of reach for the majority of Mau Mau veterans. Strictly speaking, the decision not to redistribute the land meant that Mau Mau had ultimately failed, for it was the land question which had been at the heart of Mau Mau.

Thirdly and finally, the state refrained from giving Mau Mau a prominent place in official acts of remembrance. Mau Mau was treated as merely *one* form of expression during colonial times, not as the only one possible and certainly not as the only right one. Kenyatta stressed over and over that there had been many contributions in a lot of ways to national independence, including more or less openly not just the passive stance of other ethnic groups but even collaboration with the colonial government. Consequently, Mau Mau was not promoted by the state as a state-building myth, which seemed to be indicated by material and arguments generated by the first published memories and accounts from the years 1963-1967. Instead, Mau Mau was systematically qualified and put in a historical context with regard to relevance and impact. On this level, the memory of Mau Mau was rather cleverly accepted and, within limits, encouraged by the state as an episode in Kenyan history in Kikuyuland.

There is no central Mau Mau Monument in Kenya. In Nairobi, there is a great Uhuru Monument, and Nairobi and Mombasa both have an Uhuru Park—Uhuru is the Swahili term for freedom—but there is no reference to Mau Mau whatsoever. On the other hand, some Mau Mau Memorials were erected with official aid in small

towns in the Mau Mau heartland, as regional and localized acts of remembrance. The place of arrest of rebel leader Kimathi was marked, for example, and, additionally, a Kimathi Library was built in Nyeri. However, there is no central Mau Mau Museum. The Kenyan National Museum in Nairobi is structured into several divisions: Nature, Culture, Religion and History are all represented equally, and within the historical divisions there is an exhibit dedicated to Mau Mau, but it is featured un-prominently next to many other episodes in the history of Kenya and the East African peoples. Some leaders of the Mau Mau movement are honoured with street names. This, however, is usually limited to secondary roads. Nairobi's central axis and longest street remains Kenyatta Avenue; in Mombasa it is Moi Avenue. Other important streets remember African statesmen like Nyerere from Tanzania or Nkrumah from Ghana, and only after that do we find the occasional Mau Mau street name.

The treatment of the Mau Mau legacy remains controversial, of course. Protest and opposition against the politics of remembrance as propagated by the Kenyatta regime started very early. Repeatedly, Mau Mau veterans demanded appropriate consideration in Kenya's public life and politics. Their self-image was no longer that of beaten victims, but of freedom fighters, of martyrs for the great national cause, ultimately even of victors in the Mau Mau wars, justified in the end by the foundation of the state of Kenya. They claimed that Mau Mau had always been intended as a national movement, had been one of the high points in Kenyan nationalism and, furthermore, that it represented a significant step not only on the way to the formal recognition of independence, but also on the way towards integration and emancipation of the Kenyan Nation. To that extent, they said, Mau Mau was not just history but a legacy, which the survivors along with their successors would have to live up to. Naturally, the interpretation of this legacy would have to be left to the Mau Mau veterans.

The Mau Mau veterans though, far from being united, moved ever further into the background, not least for reasons of age. That is not to say, however, that the storm around the Mau Mau debate was abating. Although the vast majority of the now 25 million or so Kenyans could not have had any first-hand memory of Mau Mau, the conflict about the correct interpretation of the war went on, bitterly and unforgivingly. The impetus was increasingly provided by younger opposition politicians and authors for whom Mau Mau was not merely a Kenyan national myth, but a model in self-confidence, courage and the desire for freedom. Among these is the writer Ngugi wa Thiong'o, whose treatment of the subject found expression in essays and plays. His interpretation of Mau Mau was that of a progressive inheritance and he emphasized the integrating national character of Mau Mau, which he said was based on supra-tribal unity and alliances that went beyond class boundaries. Thus the undiminished political relevance of Mau Mau was stressed as well as the political legacy to the present; moreover, the idea of betrayal was again circulated. Hence,

Mau Mau remained such a dangerous topic that those in power saw their only recourse in restrictions, censure, prohibition and even arrests.

Consequently, the Mau Mau Wars have always been a central topic of internal Kenyan debate and a key to the Kenyans' self-image. It is precisely because the wars were not a simple equation of British foreign rule on one side and African rebellion on the other, but showed a complex mix of interests and interactions, that their classification and treatment came to be a burden on Kenya's post-colonial identity. Remembering and forgetting were therefore not a question of time. The explosive nature of the memories could still be utilized long after the event had become history. In fact, Kenyatta did not really want to eradicate the memory of Mau Mau, just give it regional and ethnic connotations, in order to put the Mau Mau warriors into the margins and so show them their ultimate defeat. In any case, Kenyatta's call to forget is based on a paradox: the call to forget an event in itself calls it back to mind. Generally speaking, forgetting is only a special form of remembering.

1. Translation: Judith Lenk. The paper was prepared in the research group "Cultures of Remembrance" (*Erinnerungskulturen*) at the University of Giessen. An elaborated German version is to be published in: H. Berding, K. Heller, W. Speitkamp, eds., *Krieg und Erinnerung, 19. und 20. Jahrhundert*. Goettingen, 2000.

References

Ansprenger, F. *Auflösung der Kolonialreiche*. Munich, 1973.

Atieno-Odhiambo, E. S. "The Production of History in Kenya: The Mau Mau Debate." In *Canadian Journal of African Studies* 25 (1991): 300-307.

Barnett, D., ed. *Mau in the Middle. The Story of Ngugi Kabiro*. Richmond, 1973.

——— *The Hardcore. The Story of Karigo Muchai*. Richmond, 1973.

——— *The Urban Guerrilla. The Story of Mohamed Mathu*. Richmond, 1974.

Barnett, D. L. and K. Njama. *Mau Mau from Within. Autobiography and Analysis of Kenya's Peasant Revolt*. London, 1966.

Berman, B. J. "Nationalism, Ethnicity, and Modernity: The Paradox of Mau Mau." In *Canadian Journal of African Studies* 25 (1991): 181-206.

Buijtenhuijs, R. *Essays on Mau Mau. Contributions to Mau Mau Historiography*. Leiden, 1982.

Clayton, A. and D. C. Savage. *Government and Labour in Kenya 1895-1963*. London, 1974.

Clough, M. S. *Mau Mau Memoirs. History, Memory, and Politics*. Boulder, 1998.

Corfield, F. D. The Origins and the Growth of Mau Mau. [London, 1960].

Edgerton, R. B. *Mau Mau. An African Crucible*. London, 1990.

Furedi, F. *The Mau Mau War in Perspective*. London, 1989.

Gikoyo, G. *We Fought for Freedom*. Nairobi, 1979.

Historical Survey of the Origins and the Growth of Mau Mau (Corfield Report). London, 1960.

Hofmeier, R. "Kenya." In D. Nohlen and F. Nuscheler, eds. *Handbuch der Dritten Welt, Bd. 5: Ostafrika und Südafrika*. Bonn, 1993: 88-113.

Kabira, W. M. and E. Akiniyi. *Celebrating Women's Resistance: A Case Study of Women's Groups Movement in Kenya*. Nairobi, 1993.

Kaggia, B. *Roots of Freedom*. 1975.

Kanogo, T. *Squatters and the Roots of Mau Mau 1905-63*. London, 1987.

Kariuki, J. M. *"Mau Mau" Detainee: The Account of a Kenya African of His Experience in Detention Camps 1953-1960*. London, 1963.

Kennedy, D. "Constructing the Colonial Myth of Mau Mau." In *The International Journal of African Historical Studies* 25 (1992): 241-260.

Kenyatta, J. *Facing Mount Kenya. The Tribal Life of the Gikuyu, 1938*. Nairobi, 1975.

——— . *Suffering without Bitterness. The Founding of the Kenya Nation*. Nairobi, 1968.

Kershaw, G. *Mau Mau from Below*. Oxford, 1997.

——— . "Mau Mau from Below: Fieldwork and Experience, 1955-57 and 1962." In *Canadian Journal of African Studies* 25 (1991): 274-297.

Ki-Zerbo, J. *Die Geschichte Schwarz-Afrikas*. Frankfurt/M., 1981.

Kinyatti, M. *Thunder from the Mountains. Mau Mau Patriotic Songs*. London, 1980.

Leakey, L. S. B. *Defeating Mau Mau*. London, 1954.

——— . *Mau Mau and the Kikuyu*. London, 1952.

Leifer, W. "Von den Uranfängen bis zur Gegenwart." In W. Leifer, ed. *Kenia. Geographie, Vorgeschichte, Geschichte, Gesellschaft, Kultur, Erziehung, Gesundheitswesen, Wirtschaft, Entwicklung*. Tübingen, 1977: 103-161.

Lonsdale, J. M. "Some Origins of Nationalism in East Africa." In *Journal of African History* 9 (1968): 119-146.

——— . "Moral Ethnicity, Ethnic Nationalism and Political Tribalism: the case of the Kikuyu." In P. Meyns, ed. *Staat und Gesellschaft in Afrika. Erosions- und Reformprozesse*. Hamburg, 1996: 93-106.

——— . "The Moral Economy of Mau Mau: Wealth, Poverty and Civic Virtue in Kikuyu Political Thought." In B. Berman and J. Lonsdale. *Unhappy Valley. Conflict in Kenya and Africa*. London, 1992: 315-504.

Maloba, W. *Mau Mau and Kenya. An Analysis of a Peasant Revolt*. Bloomington, 1993.

Marx, C. "'History Comes Full Circle.' Nkrumah, Kenyatta, Mandela über Nation und Ethnizität in Afrika." In *Historische Zeitschrift* 265 (1997): 373-393.

Muriithi, K. and P. Ndoria. *War in the Forest*. Nairobi, 1971.

Neubauer, C. E. "One Voice Speaking for Many: the Mau Mau Movement and Kenyan Autobiography." In *The Journal of Modern African Studies* 21 (1983): 113-131.

Presley, C. A. *Kikuyu Women, the Mau Mau Rebellion, and Social Change in Kenya*. Boulder, 1992.

Ranger, T. "Persönliche Erinnerung und Volkserfahrung in Ost-Afrika." In L. Niethammer, ed. *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis. Die Praxis der "Oral History."* Frankfurt/M., 1985: 100-144.

Rosberg, C. G. and J. Nottingham. *The Myth of "Mau Mau": Nationalism in Kenya*. New York, 1966.

Ross, W. M. *Kenya from Within. A Short Political History, 1927*. London, 1968.

Throup, D. *Economic and Social Origins of Mau Mau 1945-53*. London, 1987.

Wachanga, H. K. *The Swords of Kirinyaga*. Nairobi, 1975.

Wamweya, J. *Freedom Fighter*. Nairobi, 1971.

Wanjau, G. W. *Mau Mau Author in Detention*. Nairobi, 1988.

Waruhiu, Itote. *"Mau Mau" General*. Nairobi, 1967.

Zwanenberg, R. M. A. van. *Colonial Capitalism and Labour in Kenya 1919-1939*. Nairobi, 1975.

ARCHIVES ET MUTATION. UN AVENIR POUR L'ART ET LA PENSÉE CONTEMPORAINES[1]

JOHANNE VILLENEUVE

Johanne Villeneuve est professeure au Département de littérature comparée et au Département d'histoire de l'art de l'Université de Montréal. Elle a publié plusieurs textes et donné plusieurs conférences autour du thème de la mémoire culturelle. Mentionnons, parmi ses publications récentes : *La mémoire des déchets. Essais sur la culture et la valeur du passé*, avec Brian Neville et Claude Dionne (Éditions Nota bene, 1999) et *Waste-Site Stories: The Recycling of Memory*, avec Brian Neville, à paraître chez SUNY Press (State University of New York) en 2001.

Il y a plus d'un an, lors d'un séminaire au cours duquel j'avais montré le film de Claude Lanzmann, *Shoah*, une étudiante a posé une question que je n'ai pas fini de démêler. Ayant mentionné que le cinéaste avait choisi de privilégier la parole des témoins au détriment des images d'archives, j'ai d'abord été ébranlée en entendant cette étudiante me dire que Lanzmann avait tort parce que, disait-elle, les images qu'elle venait de voir et qui étaient tirées de ce film avaient de toute façon acquis pour elle le statut d'archives. Après tout, disait cette étudiante, la plupart de ces gens sont morts aujourd'hui et le document que nous venons de voir tient autant de l'archive que toutes les archives qu'a refusé d'utiliser Lanzmann.

Cette désinvolture avec laquelle on oblitère ainsi la distinction entre la mémoire vive et le document ne manque pas de mettre mal à l'aise, comme s'il s'agissait de réintroduire la mort là où on avait combattu pour la survie. Pourtant, une fois le premier choc passé, on comprend que toute médiation du passé implique plus qu'un passage; elle implique une transformation. Cette remarque introduit en fait une question importante : à partir de quand la mémoire devient-elle archive ? Ou, pour ainsi dire, comment le passé change-t-il d'avenir ?

Si l'on se préoccupe tant aujourd'hui de l'avenir de la mémoire, cela a tout à voir, on le sait, avec l'extraordinaire potentiel de destruction qu'a développé l'Occident au cours du siècle qui vient de s'achever. Ni l'art ni la pensée n'échappent aujourd'hui à ce constat, tant les apories de la mémoire sont devenues les apories de l'art et de la pensée.

Avant d'insuffler la question de son avenir, la mémoire a commencé par inspirer, dans le premier tiers du XX[e] siècle, la question de son fonctionnement : Bergson, Halbwachs, Proust et Joyce, la psychanalyse — pour ne nommer que cela — ont interrogé les procédés mnésiques dans l'entre-deux-guerres, au moment où l'historiographie entrait en révolution. Si par la suite l'Holocauste et Hiroshima sont devenus les termes emblématiques d'une crise de l'histoire, c'est parce que, devant leur irréductible événementialité se serait imposé un devoir de mémoire paradoxal : un devoir à l'égard, cette fois, non plus de ce qui vaut d'être raconté, mais de ce qui ne peut plus l'être. Une interrogation inédite se pointe alors dans le sillage de ces événements : comment assumer l'effet sur la mémoire d'une destruction *qui vise* une *totalité ?* — totale efficience de la bombe et extermination de la race.

Au lendemain de la Deuxième Guerre, l'art et la pensée sont convoqués, non plus par la nécessité de comprendre la mémoire ou de la sauver — ce qui serait déjà quelque chose —, mais par celle de témoigner de l'oubli et, par la même occasion, de leur propre défaite. Car le *telos* annoncé par la modernité occidentale, celui du progrès et de l'émancipation, semble s'être retourné contre lui-même pour se vider de son sens, laissant la pensée sans assise, gardienne de sa propre impuissance à penser, et l'art plonger dans une déréliction jusque-là inconnue. Avec la déconvenue actuelle des utopies communistes, d'aucuns entendent le dernier soupir du moribond. Le *telos* se serait anéanti.

Mais est-ce bien le cas ? Il arrive qu'un moribond orchestre sa propre mort en dirigeant tout depuis son lit, et le *telos* sait prendre la forme qui convient le mieux à son efficience. Or aujourd'hui, l'écart semble imparable entre une pensée hantée par son impuissance et l'efficience d'une culture moderne dont on sait qu'elle est en voie d'absorber toutes les cultures. D'un côté, donc, le programme téléologique de la modernité se poursuit, avec le projet de la mondialisation et la loi des marchés; de l'autre côté, la pensée et l'art, après avoir reconnu la radicalité de ce qui est advenu, demeurent pétrifiés. Un tribunal invisible semble siéger, qui est celui des victimes dont les visages couverts de cendres, aussi muets que multiples, témoignent de leur impossibilité de témoigner. La pensée semble interdite — dans tous les sens du terme (*surprise* et *empêchée*), apercevant sa propre déconvenue dans la déflagration d'une événementialité absolue. Ce qu'elle réclame pour la suite du monde, elle le réclame d'abord pour elle-même, à savoir que nul ne puisse se dire innocent du passé comme de l'avenir. Et si sa réclamation est sans effet sur la parodie téléologique de la mondialisation, elle ne cesse de s'effectuer pour elle-même, la confinant à la mélancolie.

Lorsque Giorgio Agamben, dans son essai sur Auschwitz, parle du témoignage comme d'une garantie d'inarchivabilité, il décrit le témoin dans des termes qui rappellent la situation où se trouvent aujourd'hui l'art et la pensée. «L'autorité du témoin [mais paraphrasons : l'autorité de l'art ou de la pensée] réside dans sa capacité de parler uniquement au nom d'une incapacité à dire[2].» Mais attention, la comparaison ne tient pas longtemps, car il y aurait plutôt, de la part de la pensée et de l'art, comme un refus de l'archive, ou une parodie de l'archive, là où le témoin ne refuse ni n'accepte l'archive mais ne fait que témoigner. Si, selon Agamben, «il n'y a de témoin seulement où il y eut désubjectivation[3]», j'ajouterais que ni la pensée ni l'art ne peuvent quant à eux faire croire à leur désubjectivation. L'un comme l'autre chercherait-il à témoigner du témoin de la manière la plus sensible, l'impossibilité dans laquelle se trouve le témoin de parler ne rendra que plus évidentes les possibilités qui s'offrent à l'art et à la pensée d'affirmer en toute subjectivation le *choix* qui est le leur et qui est de rappeler cette impossibilité. En définitive, la nécessité de ce rappel qui semble s'imposer d'elle-même à cause de la gravité des événements n'est aperçue que par l'art et la pensée, tandis que se poursuivent ailleurs la destruction et le *telos*. Et ni la pensée ni l'art ne peuvent suspendre l'instant de subjectivation qui rend possible ce choix, soit celui de regarder dans cette direction; cette *liberté de choisir* est inscrite en eux comme une archive. Or c'est bien cette *liberté de choisir* qui, inscrite dans la pensée et dans l'art moderne, refuse au sujet toute possibilité de s'oublier et détermine néanmoins la nécessité de cet oubli.

C'est en ce sens qu'il faut parler de mélancolie. Car la mélancolie met en scène un sujet rêvant d'échapper à lui-même. Le mouvement se confond chez lui avec l'immobilité la plus grave. Il est assis au milieu des débris d'un monde, sachant qu'il

n'y aura pas de retour là où son propre regard a tout consommé, là où son propre mouvement a tout investi, jusqu'à l'avenir même. Rêvant de s'oublier au milieu des émiettements, le mélancolique ne voit que l'oubli là où se tenait autrefois la mémoire. Comme dans un effet de béance spéculaire, c'est son propre visage qu'il confond avec la dévastation, comme le scandale de sa propre autonomie et de sa présence. L'art, mais aussi la pensée aujourd'hui, n'en ont pas fini avec ce scandale; ils ne peuvent que témoigner de ce qu'ils ne sont pas, ni témoin ni oubli, et cela constitue néanmoins leur seule espérance et leur seule mémoire tout à la fois.

Parcourant les rues de Moscou en 1925, l'écrivain Sigismund Krzyzanowski rappelait les nombreux incendies qui avaient transformé sa ville depuis sa fondation. Il avait alors la réflexion suivante :

> Aujourd'hui, à la place des isbas mal bâties sous leurs toits de planches bas et avachis, des cubes de pierre dressent leurs cinq ou six étages; à la place des petits nids en bois collés les uns contre les autres, les vastes plafonds et les voûtes reposant sur des colonnes. C'est vrai de l'extérieur. Mais à l'intérieur, c'est toujours la même Moscou en bois, étroite et confinée; à l'intérieur c'est la même confusion, le même besoin de déménager, la même vie de tête-en-l'air. La vieille Moscou en bois est toujours vivante, elle est simplement cachée sous un revêtement de pierre, sous le masque du monumental et de l'indestructible.
>
> [...] Mais ce qui est mort avant terme, inaccompli, bouge encore dans sa mort même. D'où le paradoxe essentiel de Moscou : ici, ce qui est mort n'est pas définitivement mort, et ce qui est vivant ne l'est pas pleinement. Puisque le vivant ne saurait vivre parmi tant de disparitions, au milieu de ceux qui reposent sans repos et qui, morts à jamais, bougent encore sous l'herbe verte. Moscou, c'est le vieux conte de l'eau vive et de l'eau morte dit par un conteur qui aurait tout confondu : les vivants sont aspergés d'eau morte et les morts d'eau vive, et aucun d'entre eux ne distingue qui est vivant, qui est mort, et qui enterre qui[4].

On peut comprendre pourquoi tant de poètes et d'artistes sillonnant la Russie soviétique à la même époque (Pilniak et Babel en l'occurrence) cherchent à témoigner des choses qui disparaissent, des lieux qui se transforment, de ce présent qui semble avaler le passé en même temps que des traces à la fois vives et latentes d'une mémoire aussi confondante que le seraient des fantômes agités par le souffle de l'avenir. Car en arpentant les rues d'une Moscou métamorphosée par la Révolution, s'attardant aux rares églises de bois qui se sont «éloignées de la vie», mais qui «savent tout de même

ne pas exister avec plus de force que tout cet "existant" qui les entoure et les repousse[5]», Krzyzanowski reconnaît qu'à la violence de l'histoire répond la force de ce que celle-ci oublie. Mieux encore : le lecteur actuel de Krzyzanowski découvre, au cœur même de cette «non-existence» dont la force dépasse celle de la Révolution historique, quelque chose d'aussi étrange qu'une archive du futur : quelque soixante ans après la promenade du poète, les églises surgissent violemment du sol de Moscou, entourant et repoussant les kiosques et les magasins soviétiques, oblitérant les grandes places des commémorations communistes, reléguant aux oubliettes les produits impeccablement standardisés, les affiches sans surprise et les pages interchangeables de la *Pravda* autrefois affichées sur les murs de la ville.

Hypostase de la modernité et de son idéal d'émancipation, la Révolution bolchévique s'est inscrite dans l'histoire comme un tournant, le moment de concrétude et de symbiose, a-t-on coutume de penser, entre la réalité de l'expérience historique et les avant-gardes. L'art et la pensée sont censés y battre au rythme d'une époque et révolutionner avec elle le sens même de toute expérience. La modernité s'y emballe, renouvelant jusqu'à la perception du quotidien. Cela aura été maintes fois signalé par Benjamin, Vertov, Kracauer et tant d'autres : l'arrachement à la mémoire qu'implique la Révolution fait écran à une réalité de l'expérience tout autre : le regard révolutionnaire — ou le regard hypostasié par la modernité — produit une dialectique entre le nouveau et l'ancien, comme si la concaténation des images révolutionnaires sauvait la mémoire de l'historicisme; comme si l'événement d'une nouvelle perception était capable d'animer le passé et de faire jaillir la force d'une utopie. Mais on remarquera qu'aux yeux de Krzyzanowski, si la vieille Moscou semble surgir de la nouvelle, c'est parce que la nouvelle est toujours déjà vieille, parce que la vieille cité *dure* dans la nouvelle et que celle-ci est *archivée* en elle. C'est bien ce qui obsède Krzyzanowski à maints égards, et avec lui d'autres écrivains soviétiques : si l'utopie peut sourdre des ruines, l'ancien peut aussi sourdre du nouveau comme une dystopie jaillissant au sein des espérances les plus légitimes. Cette image d'une «mort qui bouge dans la mort même» est une anamorphose de la dialectique benjaminienne. Loin de célébrer la dialectique entre l'ancien et le nouveau, Krzyzanowski exacerbe la dilatation du temps, cet écartèlement que produit la modernité entre l'ancien qui n'en finit pas de mourir et le nouveau qui meurt avec lui — écartèlement qui se tend dans le regard du présent et en marque l'agonique durée. Ni dialectique ni pure rupture, ce regard est celui d'un arrachement qui dure; il s'agit véritablement d'un «écarquillement» — parodie dystopique de cette idée très benjaminienne selon laquelle l'utopie surgit de l'ancien et l'illumine. Cet écarquillement, cette tyrannie du regard, Krzyzanowski l'appelle une «vigilance sans paupières». «Regardante» est le synonyme qu'il donne à la Révolution qualifiée «d'assassin du sommeil». Il écrit encore :

> Ce n'est qu'en liquidant la nuit, en supprimant le temps perdu dans les trous noirs du sommeil, en rattachant les jours aux jours, en faisant de la vie un Octobre qui dure comme s'il se prolongeait à l'infini, que la Révolution a trouvé le temps de faire ce qu'elle a fait. Il ne faut pas sous-estimer les mérites de Regardante. Et si l'homme qui peut fermer les yeux ne comprend pas ceux dont les paupières ont été arrachées, tant pis pour lui. Qu'il use de ses paupières : qu'il les baisse[6].

L'absurde et inquiétante vigilance décrite ici confère à la question de l'avenir de la mémoire une inclination particulière : il y aurait quelque chose comme une ***durée indéfinie*** de l'événement, une durée au sein de laquelle la mort bouge dans la mort.

Lorsque le système soviétique s'est effondré au tournant des années 90, le changement fut certainement aussi radical que le fut la Révolution bolchévique; pourtant, du point de vue de l'expérience, l'impression donnait à penser qu'aussi importants que fussent ces événements, rien n'avait véritablement changé. Le «changement historique», aussi déterminant soit-il pour l'avenir, produit donc, de ce point de vue, un sentiment paradoxal : les choses semblent changer et pourtant, demeurer les mêmes; en apparence, la vie poursuit son cours, mais pour peu qu'on s'y attarde, tout se défigure et apparaît évident ce qui s'est irréversiblement conjugué au passé, comme si le changement entraînait sa propre permanence, la Révolution sa propre durée, l'écroulement de la réalité sa propre habitude. Étrangement, c'est la ***durée*** des arrachements à la mémoire qui caractérise la violence de l'événement révolutionnaire. L'événementialité ne se définit plus seulement en fonction de ses effets, mais en fonction de la contradiction fondamentale entre l'incontestabilité de ses effets et l'inconcevabilité du changement. Le cliché nous incite à penser que la Révolution retourne le sens de l'histoire comme le ferait la tourmente; or, il y a un moment obscur qui scelle l'irréversibilité du changement mais en confirme toutefois la répétition. Ce moment, qui ne peut être fixé parce qu'il sommeille dans la durée des choses, j'aimerais l'appeler «trou d'amnésie» en écho à ce qu'on appelle des trous de mémoire. Le trou d'amnésie serait quelque chose comme un pivot invisible par lequel la mémoire cherche à faire retour, mais n'y arrive que par la négative, comme un manque soudain apparu dans la durée du changement, dans ce qu'il y a en trop.

En 1962, l'écrivain Varlam Chalamov tente de comprendre le douloureux héritage de la Révolution. Il raconte que, tout au long de son existence, s'est imposée à lui la nécessité de détruire, voire de brûler les traces de ce qui pourtant lui tenait le plus à cœur : la littérature, l'art en somme. La destruction des manuscrits par leurs propres auteurs est un thème important de la littérature clandestine sous le régime soviétique. Chalamov décrit dans ses mémoires comment il déchirait ses poèmes avant de les brûler dans un «désinfecteur». Des centaines de ses textes ont été ainsi

jetés au feu — un sacrifice auquel se soumet une existence entière, et qui engage, pour ainsi dire, l'ensemble de la réalité soviétique. Au fur et à mesure que s'édifient les archives soviétiques, des noms disparaissent de la circulation, des visages sont gommés des photographies, des personnes sont liquidées et des peuples entiers déportés. À cette systématisation de l'oubli dont les archives sont le corollaire le plus surprenant, Chalamov répond par une nécessaire et absurde destruction sans laquelle, écrit-il, «la chaîne de la vigilance transmettrait le tout [...] en haut lieu à Moscou [...] et si l'on voulait trouver quelque chose, on trouverait[7].» La destruction dans la destruction, la mort qui bouge dans la mort : on comprend que la destruction soit paradoxalement aussi nécessaire au poète qu'elle l'est au système, et que «la chaîne de vigilance», comme chez Krzyzanowski, ait pour corollaire la chaîne de toute une vie. C'est parce que tout doit se lire au grand jour que tout doit être détruit à mesure, en cette chaîne de concaténations du présent, alors que les héritages les plus intimes sont envoyés au feu. Ce que la femme de Chalamov appelait «la vie normale» et pour laquelle il aurait fallu «tout oublier[8]», se compose d'abord de compromissions quotidiennes et d'effacements répétés.

> Ce sont les proches qui sont la source de ce qu'on brûle, écrit Chalamov. On brûle à cause des enfants; ou ce sont les mains de votre sœur, de votre mère qui s'en chargent. Alors que j'étais à l'Université, ma propre sœur a fait disparaître tous mes papiers jusqu'au dernier [...] parce que quelque temps, j'avais été enregistré chez elle [...] Ma femme n'a conservé que ce qui a été imprimé; ce qui était écrit à la main, elle l'a détruit[9].

Pendant des années, Chalamov conserva néanmoins précieusement les archives de son père dans une énorme malle. Elles ne contenaient rien de bien compromettant : des attestations sur sa carrière, des photographies «qui n'avaient rien de ressemblant», un fichu appartenant à sa femme (la mère de l'écrivain), un vieux paletot de travail. Pourtant, devant ces archives seulement, Chalamov avait la gorge nouée. Sa belle-sœur les brûla un jour après n'y avoir rien trouvé d'intéressant. Sans doute ce qu'en revanche Chalamov leur trouvait d'intéressant tenait dans le fait qu'il n'arrivait ni à les déballer entièrement ni à les brûler. Il écrit : «Que brûler et que garder, comment décider ? Brûler, c'est faire disparaître. Le dilemme se pose pour toute archive, ou chaque fois qu'on touche au destin d'autrui. Audace du juriste et de l'archiviste... J'évitai d'avoir à prendre une décision. Dans la vie d'autrui, comment prendre parti ? À plus forte raison après sa mort[10].»

Cet exemple fait voir ce qui distingue l'archive de l'anamnèse : avec l'archive, on a affaire à autrui d'une manière qui fait d'abord apparaître ce qui nous sépare de lui. Les trésors qui y sont conservés sont séparés de notre expérience, mais nous laissent

néanmoins avec une expérience de la séparation et de la distance. Contrairement à la mémoire prise au sens de l'anamnèse, et pour laquelle l'oubli ne peut être l'effet d'une décision (je ne peux délibérément oublier ce que je sais), l'archive est laissée sous ma responsabilité, dépendante de ma volonté; elle est ce que je vois, ce que je touche, ce qui peut être détruit sans retour, bien qu'infiniment renouvelable, illimitée, toujours prête à tomber sous le coup de ma décision. Et je ne peux pas me soustraire à cette décision. Or c'est dans la mesure où il est *coupé des archives* du père que Chalamov en a la garde et la responsabilité.

J'insiste sur cette distinction particulière entre l'expérience vive de la mémoire et l'archive[11]. Si l'archive est un principe de rassemblement, c'est au sens où elle rassemble en elle, selon ses propres modalités de consignation, et non au sens où elle lie, comme le ferait la mémoire, l'expérience au passé. Chalamov défaille devant la malle léguée par son père parce qu'il sait à travers elle qu'il n'est plus lié à son père que par la mort. Quelque chose les sépare de manière inéluctable, sans retour. Et pourtant, l'archive est là qui réitère jour après jour la même question : faut-il détruire ou attendre ? Elle est la durée de cette question. Et ce choix constitue la véritable détermination de l'archive, alors que le fils souhaiterait ne pas être là à décider, alors qu'il est en «mal de désubjectivation». C'est l'indécidabilité de ce qu'il doit en faire *à l'avenir* qui conditionne la relation entre la mémoire du fils et les archives du père. Le spectre est ici celui de l'avenir et non celui du passé. L'indécidabilité dans laquelle se trouve Chalamov tient du trou d'amnésie. Mais au milieu de sa durée, c'est la mémoire du père, et non ses archives, qui étoile en son absence et révèle au fils le véritable sens de la perte.

Plus généralement, il est facile de concevoir l'archive en fonction de ce qui la lie intimement à la culture de l'écriture — culture du document fondée sur une confiance dans la matérialité des choses et non dans la matérialité vivante de la voix et du corps. Il est évident que la panique décrite par Chalamov au sujet des archives personnelles qu'il faut brûler est liée à un autre mal d'archive : l'extraordinaire bureaucratie soviétique, déjà bien préparée par la bureaucratie du régime tsariste, n'a cessé d'archiver au prix de la vie elle-même[12]. Plus généralement, le texte, l'invention de l'écriture sont associés au pouvoir de l'archive; et même la mnémotechnique qui se met au service de l'anamnèse n'est pas sans déployer la métaphore d'un palais de mémoire, d'un espace où les souvenirs se placent selon l'organisation des images, splendide écriture du temps, véritable *utopos* de la mémoire. Au cœur de la mnémotechnique advient donc une transformation qui n'est pas sans rappeler la question que m'inspirait tout à l'heure le commentaire de mon étudiante : comment la mnémotechnique, qui appartient encore à la tradition orale des hommes-mémoires, bascule-t-elle du côté de l'écriture ? Encore une fois : comment le témoignage devient-il archive ?

Mais contrairement à ce que laissait entendre mon étudiante, la mort n'est pas toute la réponse. Les témoins ne sont pas archivés uniquement parce que morts et enterrés. À preuve, les anciens n'avaient aucune difficulté à transmettre la mémoire des morts dont on sait bien qu'ils revenaient couramment hanter la communauté. La mort n'empêchait pas leur témoignage. Elle ne pouvait empêcher la transmission d'une mémoire capable de traverser les générations. Cependant, c'est dans une culture fondée sur le sens de la vue, et non sur l'oralité, qu'il est rendu difficile aux morts de témoigner — et cela ne laisse pas d'être ironique, quand on sait que la légitimité du témoin se fonde sur la vue. Ce qui *sépare* le mort de la mémoire, ce n'est pas la mort elle-même, mais le médium de cette mémoire. Dans un certain sens, l'anamnèse, comme l'ancienne *memoria,* serait plus proche du geste et de la résonance de la voix que de l'écriture : elle permet de tirer le passé de loin, de le faire revenir sans craindre sa destruction, car il y aura toujours un cadre familial, une transmission pour le faire advenir. Par contre, si le médium qui prend en charge le passé n'est plus la voix, si la relation au passé dépend primordialement de la vue comme c'est le cas avec l'écriture et l'image, alors, forcément, les morts ne peuvent témoigner. Si je suis séparée de ce que je vois, comme Chalamov de l'archive, si je sélectionne ce que je vois et peux le détruire, je n'échappe pas au bruit qui m'absorbe. Le nouveau-né, lorsqu'il rencontre la lumière pour la première fois sous l'effet d'un arrachement, n'aura jamais eu à advenir au son, ayant toujours baigné dans la voix de sa mère comme dans son corps. Comme en témoigne Platon à travers son mythe de la Caverne, frappé de cette césure, l'œil est l'organe qui, par excellence, se détourne de la mémoire et du passé. Lorsque la mémoire bascule dans l'archive, la voix s'éteint avec elle dans l'éblouissement des visions.

La mémoire se transforme en archive dans la mesure où quelque chose entre en elle qui la sépare d'elle-même. Mais ce quelque chose d'extérieur n'est-il pas étrangement *déjà là* ? Puisque si la mémoire se distingue de l'archive, elle est aussi ce qui la produit, comme le vieux monde rend possible le nouveau. Ce changement et cette continuité tout à la fois, j'aimerais les qualifier de «mutation». Chez le mutant, la radicalité du changement n'a d'égale que la durée de ce qui reste. Regardant le film de Lanzmann et écoutant les témoignages des survivants de l'Holocauste, je ne sais pas bien reconnaître que ce qui me remue n'est déjà plus tout à fait la mémoire, mais l'archive. L'expérience n'en est pas moins intégrale, mais son intégralité repose sur le fait que, paradoxalement, c'est mon regard d'archiviste qui me permet de désirer cette mémoire et de désirer pour elle un avenir. Le nouveau-né n'entre-t-il pas précisément dans cette relation à l'avenir parce qu'il en est arraché ? Ainsi seulement l'amnésique peut-il se rappeler que quelque chose comme la mémoire peut exister. Comment en effet le saurait-il autrement ?

Dans un certain sens, mon étudiante avait raison : en voyant le film de Lanzmann, ne faut-il pas reconnaître que les témoins qui nous parlent et qui, pour le

dire comme Agamben, témoignent de leur incapacité à dire, ne nous atteignent que dans la mesure où l'archive nous en sépare ? Car notre manière de regarder, notre manière d'entendre aussi et qui dépend aujourd'hui largement de notre regard, nous fait voir le mort bouger dans le mort. Nous ne pouvons nous désubjectiver, nous dégager d'un point de vue, nous abolir dans la mémoire d'autrui comme nous rêvons cependant de le faire. L'art et la pensée, à leur corps défendant, ont donc un devoir d'archiviste — et non un devoir de mémoire comme on en rêverait. Dans la mesure où l'art et la pensée ne peuvent plus se délier de leur modernité même lorsqu'atterrés par ses effets et ses destructions, leur rapport à toute mémoire est conditionné par cette durée des arrachements et des restes.

Dans un film remarquable réalisé en 1979, Andreï Tarkovski explorait les enjeux de la mutation. Le film *Stalker* propose une puissante allégorie de la mutation des sociétés modernes. Suite à un cataclysme causant radiations et dévastations, un homme, dont la fille née après la catastrophe est une mutante, emmène clandestinement un écrivain et un scientifique dans ce qu'il est convenu d'appeler «la zone». Celle-ci est réputée contenir une chambre miraculeuse capable de réaliser les souhaits de celui qui la franchit. L'espérance est ici le foyer de la catastrophe; et personne n'est encore revenu d'un tel séjour, dont on comprendra qu'il est l'épreuve de la foi. Le *stalker* a pour tâche de traquer la chambre magique dans la zone mais, on le comprend bientôt, c'est l'âme de ses compagnons qu'il lui faut traquer dans un monde d'où toute spiritualité semble s'être retirée. Je n'insisterai pas sur la dimension religieuse du film, si ce n'est pour dire que celle-ci concerne bien sûr la mémoire dans une culture où le savoir et l'art croient avoir surmonté la question du sacré et, avec elle, celle de leur propre passé. Ce qui m'intéresse surtout, c'est le sens à donner à la mutation en une pareille expérience de la dévastation. Au seuil de la chambre, le scientifique et l'écrivain échouent à se convertir parce qu'ils refusent de «revoir leur passé». «Quand un homme pense à son passé, il devient meilleur», leur dit le *stalker*. Avançant dans la zone, vers la chambre secrète, les hommes ne réalisent pas que cette mémoire vers laquelle ils se dirigent et qu'ils ne franchiront jamais est toujours déjà là, et qu'elle se fait pour ainsi dire sous la modalité de l'archive. Les voyant avancer, le spectateur découvre dans leur environnement les traces et les objets de l'aventure mémorielle, mais séparés du *telos*. Ces traces et ces objets semblent perdre le fil d'un avant et d'un après. Ils défilent sur l'écran, en très gros plan, mais comme en rêve, brouillant le temps. Car ce qui est filmé ici est couvert d'une eau presque stagnante et dont la caméra va remonter le courant.

J'imagine que dans un siècle quelqu'un découvre ces quelques mètres de pellicule, seules traces du film de Tarkovski, et repasse cette séquence sans savoir de quoi au juste il s'agit. À quelle mémoire appartiendraient ces images, ces objets hétéroclites, ces détritus dormant dans l'eau, ces icônes englouties ? L'allégorie de la mémoire et

de son avenir deviendrait alors l'archive de la mémoire et de l'avenir. Ces images, nul ne saurait les voir comme nous les voyons aujourd'hui; elles seraient l'archive d'un art qui n'existe plus. Mais demeurerait pourtant en elles, comme en creux ou en sourdine, le rappel de ce qu'était la mémoire. Pour ma part, j'aime imaginer et me rappeler, en voyant ces images, qu'en croisant le courant à peine perceptible de cette eau qu'on dirait morte, le mouvement du regard imprime aux archives un mouvement qui n'est, celui-là, ni celui de l'eau ni celui de l'archive, mais quelque nouveauté mutante. Comme un rappel de la voix qu'on ne peut ni sectionner ni fixer, un rappel de la *memoria* et de l'anamnèse, cette eau glisse sur les archives sans les déformer, mais les rend néanmoins proches et lointaines, et les montre d'un seul tenant. Ainsi s'intensifie la mémoire dans le regard de l'archiviste.

Dans la mesure où l'art et la pensée assument cette mutation qui fait d'eux des archivistes de la mémoire, et non des témoins, c'est cette possibilité qui s'est offerte à eux et s'offre encore. Car nul ne pourra bientôt dire qu'il a été témoin de ce qui est advenu. Ils doivent aussi savoir que leur marginalisation, dans le contexte actuel de la culture, est une possibilité. Les catastrophes les plus destructrices ne sont pas toujours les plus bruyantes; les transformations les plus déterminantes ne sont pas toujours évidentes. Mais c'est seulement en reconnaissant cela, en reconnaissant leur propre mutation, leur irréversibilité et leurs trous d'amnésie, que la pensée et l'art actuels peuvent renouer avec la dimension de la mémoire et du témoignage. En écho à la question de savoir comment la mémoire bascule dans l'archive, une seconde question surgit : comment l'archive fait-elle apparaître la mémoire en guise d'avenir ?

1. Cette recherche a été rendue possible grâce à l'aide du Conseil de la Recherche en Sciences Humaines du Canada.

2. G. Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, Paris, Payot et Rivages, 1999, p. 207.

3. *Ibid.*

4. S. Krzyzanowski, *Estampillé Moscou*, Paris, Verdier, 1996, p. 32-33 (traduit du russe par Élena Rolland-Maïski avec la collaboration de Catherine Perrel).

5. *Ibid.*, p. 36.

6. *Ibid.*, p. 23.

7. Varlam Chalamov, *Les années 20*, Paris, Verdier, 1997, p. 68.

8. Au retour des camps staliniens, Chalamov reçoit de sa femme la demande suivante : «Le plus important est que tu dois maintenant tout oublier. — Quoi tout ? — Eh bien... que tu retrouves une vie normale» (p. 63).

9. *Ibid.*, p. 70-71.

10. *Ibid.*, p. 69.

11. Pour Jacques Derrida, on sait que l'archive «a lieu au lieu de défaillance originaire et structurelle de la mémoire» (*Mal d'archive*, Paris, Galilée, 1995, p. 26). Cependant, c'est cette défaillance qui rend possible la mémoire et la rend même nécessaire.

12. Si la perestroïka a permis de croire à l'époque qu'on découvrirait dans ces fonds quelques vérités nouvelles, on en arrive aujourd'hui à penser que les archives soviétiques sont à ce point gigantesques et tentaculaires qu'elles confinent à l'ennui, comme la réalité quotidienne peut ennuyer parfois l'amateur d'intrigues. En perdant leur mystère sans doute, les archives ont pris un caractère obsolète. Mais surtout, chacun en ex-URSS sait bien ce que contiennent ces archives. Chacun sait le nombre d'inepties qu'il faudrait soulever, telle une couche infinie de matière inerte, avant d'arriver à quelque essentiel propos : les procès-verbaux, les dépositions, les délations, la nécessité d'inventer des faits pour classer une affaire, la propagande interne même, tout cela offre peu d'intérêt. Pour certains — assez ironiquement d'ailleurs — l'archive devient elle-même une «affaire classée», archivée au second degré; pour d'autres, l'archive ne révélera rien qu'ils ne sachent déjà, à savoir que leur vie entière et celles de leurs pères et mères furent conçues en fonction de l'archive, comme ce fut le cas pour Chalamov. De manière plus concrète encore que le proposait Derrida, l'archive produit l'événement. Elle serait là avant ces vies, produit l'expérience, la moule et la fabrique selon ses propres fins; mais cette fois-ci, au nom d'un avenir toujours déjà lui-même archivé, une utopie sans ouverture, puisque ces vies, comme ces archives elles-mêmes, sont vouées à la destruction. Faire ainsi «l'expérience» de l'archive équivaut en effet à mourir. Ces archives ont tous les traits d'une vie vécue dont les moindres événements auraient été mis à plat, départis de leurs aspérités et de leur saillance. C'est leur inscription qui, étrangement, les efface de la mémoire, les rend impropres à toute prise en charge mémorielle. Ce qui est inscrit s'est déjà accompli; et pour faire bouger cela, il faut (comme la mort qui bouge dans la mort) faire bouger de l'intérieur l'archive dans l'archive.

L'ART, LA MÉMOIRE ET LE SIÈCLE SUR DES ŒUVRES DE JOCHEN GERZ

GÉRARD WAJCMAN

Gérard Wajcman enseigne à l'Université Paris VIII où il dirige la recherche *Psychanalyse et esthétique*. Écrivain, psychanalyste, Gérard Wajcman est l'auteur de plusieurs ouvrages, dont : *Voix-le face à la chute des sons nus* (Argo, 1979), *Le Maître et l'Hystérique* (Navarin/Le Seuil, 1982), *L'Interdit* (Denoël, 1986), *Nature de vase à la morte de Chine* (Dumerchez, 1997), *L'invention du caché* (à paraître). Il a récemment publié, chez Verdier, *L'objet du siècle*, un livre où il commente des œuvres de Malévitch, Duchamp, Jochen Gerz et le film *Shoah* de Claude Lanzmann. Il a aussi écrit des textes de catalogues, dont celui de l'exposition intitulée *Autres territoires*, qui présentait des œuvres de Sylvia Safdie (Paris, mars 2000).

Je parlerai de monuments de Jochen Gerz. C'est-à-dire que je parlerai du XX^e^ siècle et de nous.

S'il ne faut pas prendre le dictionnaire pour un distributeur de concepts, il est bon de rappeler un peu de latin pour noter que *monumentum* ne se réduit pas à ce qu'on entend aujourd'hui par monument, mais s'appliquait à tout ce qui rappelle le souvenir, en particulier celui d'un mort : inscription, tombeau, statue, etc. Le monument et le monumental n'ont donc pas toujours été ensemble. Et en français, monument a d'abord eu le sens de «tombeau» puis de «document écrit» puis, depuis le XVII^e^, le sens qu'on connaît, d'ouvrage d'architecture ou de sculpture qui transmet un souvenir à la postérité.

À présent, on peut se poser cette question : est-ce qu'on peut construire un monument à la shoah ? Bien sûr, chacun sait qu'il y en a de toute façon déjà, et que la mémoire le réclame. Mais je me demande seulement à quelle condition il est possible de bâtir un monument, ce que c'est, ce que ça produit, et donc aussi je veux savoir si c'est une bonne action.

On est entré dans l'époque du *memory business* : on veut garder la mémoire de tout (et je suis prêt à parier qu'il y a ici, caché quelque part, au moins un magnétophone pour conserver chaque syllabe qui sort de ma bouche; et l'année prochaine, le 24 mars 2001, on pourra célébrer le premier anniversaire de mon discours sur les monuments de Gerz). Si on commémore tout, on ne voit vraiment pas ce qui viendrait s'opposer à l'idée de dresser un monument à l'événement le plus important du XX^e^ siècle. Il y a une nécessité absolue de garder la mémoire de ce crime sans fond. Mais est-ce que le monument est un gardien de la mémoire ? Le bon gardien ?

En vérité, il est facile de se convaincre que si la frénésie de tout enregistrer accomplit le désir de ne rien vouloir entendre en rangeant tout sur des rayons de bibliothèque et remettant donc toujours à demain, il est clair que garder la mémoire de tout, le fantasme de tout conserver et de tout commémorer, sert à l'évidence à mieux oublier — en faisant en sorte de ne plus y penser — et aussi à mieux se retirer du présent, de l'instant, de notre vie même. Je me souviens d'ailleurs que, dans les années 70, bien avant son premier monument, Gerz avait réalisé une œuvre pleine d'esprit qui s'intitulait à peu près *La commémoration du 23 mars 1975 a lieu le jour-même.*

Au fond, l'enregistreur et les monuments sont des inventions très utiles; comme la machine à laver a permis — les fabricants d'électro-ménager le prétendent — de soulager les femmes de la corvée de lessive, en érigeant une sorte de service public de la mémoire, les monuments permettent de décharger les sujets de la tâche de se souvenir — en soulignant que cette tâche qui vise le passé, l'acte de se souvenir, s'accomplit au présent, et au singulier. Le monument dit : dormez tranquilles, pensez à autre chose, je me souviens pour vous. En ce sens, le monument est un genre de répondeur téléphonique qui à la fois enregistre à votre place les messages, qu'on écoutera ou pas;

mais aussi dont on s'est rendu compte qu'il servait quand on était chez soi, pour ne pas répondre, pour jouer les «abonnés absents» — ça permet au sujet de «s'absenter». Il n'y a donc aucune bizarrerie à ce que notre époque de haute technologie soit aussi une époque qui passe son temps à honorer le passé (et que Bill Gates achète à prix d'or un manuscrit de Léonard de Vinci) : les capacités démesurées de la mémoire technologique (disques durs, enregistreurs DVD, etc.) vont de pair avec la frénésie commémorative; ce qu'il y a de commun entre la technique et la commémoration, c'est que le fait de pouvoir garder la mémoire de tout permet dans les deux cas au sujet de se retirer du jeu, ou, disons, de jouer ce que j'appelais les abonnés absents : l'ordinateur et le monument prennent en charge toute la mémoire (en cela d'ailleurs, la psychanalyse va à contre-sens du *memory business* en ce qu'elle tend à impliquer le sujet dans sa propre mémoire) .

En même temps que de soustraire le sujet à son passé, les monuments ont cet autre pouvoir de renvoyer le passé au passé, ce qui peut aussi s'appeler le «travail de l'histoire». Historiser un événement, c'est l'inscrire et le fixer à une place dans un temps marqué désormais comme passé, fini et sans retour; c'est faire passer ce qui a eu lieu du présent de notre mémoire, ce qu'on pourrait nommer le présent des sujets, au passé, soit à l'état de symbole, ce qui veut dire : le mortifier, le pétrifier. Et c'est aussi l'inscrire hors de nous, dans une mémoire collective qui est, d'une certaine façon, le cimetière de notre mémoire propre. Faire entrer un événement dans l'histoire, c'est une certaine façon de le tuer, le vider de sa substance vivante, active, c'est lui dresser un tombeau — ce qui est en même temps une façon de conjurer le retour des fantômes —, et c'est donc aussi délivrer les sujets de la tâche de se souvenir. En ce sens, tout monument est une machine à tuer, ou une machine à laver la mémoire. Le principe de tout monument et ce qui est certainement aujourd'hui le modèle le plus exact et le plus perfectionné de monument, c'est le revolver à effacer les souvenirs du film *Men in Black*.

Donc, première question qui est d'une extrême actualité et, à mes yeux, d'une extrême gravité, si non seulement rien ne s'oppose mais encore tout réclame qu'on dresse des monuments à la shoah, est-ce que cette monumentalisation va dans le sens de garder en mémoire, dans notre mémoire, l'événement que fut l'extermination des juifs d'Europe ? Est-ce la mémoire vive, la mémoire vivante qui est requise par un événement dont nous sommes non seulement les héritiers, mais qui forme encore notre horizon, dont nous sommes toujours les contemporains (comme le prouve l'actualité, par exemple le surgissement de Haider en Autriche, ou le fait qu'on ne peut regarder les images des massacres qui se produisent ici ou là dans le monde, charniers du Rwanda ou du Kosovo, sans que résonnent en elles les images des camps nazis qui semblent revenir comme des images indélébiles matricielles, «archétypes»). Quand je pense que dans les années 60 on dissertait sur le thème «Hitler, connais pas», la question semble revenue en force à la fin du siècle. Seulement je m'interroge

sur le fait de savoir si le prurit mémorial qui gratouille partout sur la shoah, si, par exemple la réunion des chefs d'État à Stockholm récemment sur la transmission de la shoah est une bonne chose, et si ce n'est pas plutôt qu'on se précipite pour refermer la porte du XX[e] sur ce qui fut le cœur de ce XX[e] siècle qui, malgré ce que dit le calendrier, n'est peut-être pas encore achevé.

Monumentaliser la shoah, c'est la renvoyer au passé et faire discrètement un geste qui relève de la pensée magique : on suppose au monument, aux pierres, même sans se le dire, une vertu exorcistique, apotropaïque : les statues nous préserveraient contre le retour du Mal absolu. Le monument vaut en lui-même cette déclaration du «Plus jamais ça !», formule désarmante de conjuration, pauvre façon de dénier qu'en réalité, c'est de plus en plus ça. Si quelqu'un croit encore que le fait d'informer sur les crimes nazis peut empêcher d'accomplir le moindre crime de génocide, c'est qu'il ne lit plus les journaux depuis longtemps.

La question du monument soulève trois autres points importants. D'une part le monument est un lieu social qui a deux actions : il est à la fois un opérateur de regroupement, de consolation et de réconciliation collective; il déclare à tous «la guerre est finie»; c'est son côté de catharsis sociale.

Or, une puissance du monument de Harburg, ce monument construit dans une grande ville d'Allemagne, c'est que c'est une œuvre sur la shoah qui ouvre les yeux sur le fait qu'on ne peut pas fabriquer avec la shoah quelque chose qui pourrait servir, comme dit Adorno, à consoler le monde qui a accompli ou laissé faire la shoah.

Avec son rôle d'agent d'oubli, un monument occupe aussi un rôle de pacificateur; c'est un agent de paix et de réconciliation (on se souvient de la photo de Mitterrand et Kohl main dans la main devant le monument aux morts de Verdun). Mais il peut avoir aussi, potentiellement, une action contraire, qui est de mobiliser contre : on se regroupe autour d'une tombe aussi pour appeler à la vengeance. Le monument, d'agent pacificateur, devient un symbole mobilisateur, unificateur, un opérateur de foules. Seulement, il faut bien voir que ces deux effets, pacifiant ou guerrier, ne sont ni étrangers ni opposés l'un à l'autre, parce que l'essence du monument est d'être un agent collectif et collectivisant, qu'il s'agisse de masses de pleureurs ou de foules de brandisseurs de poing (que le monument puisse avoir un effet de discrimination, de ségrégation, au fond cela est inclus, comme possibilité, dans son effet centralisateur, de regroupement — appeler à s'unir, c'est toujours supposer que certains peuvent n'être pas à l'unisson...)

La seconde question est que, pour avoir une fonction, dans l'espace social, d'inscrire un lieu commun de la mémoire et pour être un opérateur collectif, le monument implique, de fait, la dimension de l'art. Dès qu'on veut élever un monument, on sort son artiste. Première question : quelle fonction occupe l'art dans cette histoire ? C'est pour injecter de la beauté dans l'espace public ? Est-ce que l'art est une cerise sur le

gâteau de la mémoire ? Mais aussi, est-ce que la beauté pourrait avoir une fonction collectivisante, est-ce que la beauté engendre ou mobilise des foules ? Ne peut-on communier que dans la beauté ? Ou bien l'art est-il impliqué autrement, plus fondamentalement dans le travail de la mémoire ? Et la seconde question, qui focalise sur ce qui m'occupe : est-ce que, du coup, la shoah peut être un objet artistique ?

D'où cette troisième question, simple et inévitable : comment monumentaliser l'horreur ? Parce que c'est ça, la shoah (le nom de *shoah*, qui en hébreu signifie «catastrophe», accomplit une nomination de l'horreur; en cela le nom est en lui-même un monument, un monument, matériel, de langage — un monument proprement sans signification, car si Claude Lanzmann, l'auteur du film *Shoah*, à qui on doit l'usage aujourd'hui de ce mot, l'a choisi, c'est, dit-il, dans la mesure exacte où il n'en comprenait pas le sens). Mais la question se divise en deux. En premier lieu, monumentaliser l'horreur, ce sera toujours, d'une certaine façon, l'apprivoiser, l'atténuer. Il suffit de voir certaines sculptures monumentales, comme celle dressée à Buchenwald, pour s'en convaincre : de grimaces de souffrances en poings serrés de colère, ça fait presque rire (en même temps, si on dit du monument lui-même qu'il est une horreur, c'est peut-être la façon juste de monumentaliser l'horreur des camps : il faudrait suggérer de confier les monuments à la mémoire d'une abomination aux artistes les plus abominables). Mais aussi l'horreur peut se définir, négativement : c'est ce qui ne peut se dire, ce qui excède tout dire et toute représentation. L'horreur n'a aucun mot qui l'exprime entièrement, aucun symbole pour la représenter, aucune image qui la figure, lui donne un visage. L'horreur, si on veut la représenter, on ne peut donc que la transposer. C'est-à-dire, donc, justement, l'apprivoiser, l'atténuer — soit mettre en mots ce qui ne peut se dire, donner figure à ce qui déchire toute image, etc. À quoi il faut ajouter que les faits vont de toute façon dans le même sens que cette logique de l'irreprésentable, parce que c'est un fait que nous n'avons de toute façon aucune image, aucune photo ni aucun film du cœur réel de l'horreur, soit ce qui se passait dans les chambres à gaz, quand, dans le noir, des milliers de personnes serrées les unes contre les autres commençaient à s'asphyxier (et même si on en avait, que verrait-on, vraiment, de cette horreur ?). Alors on se demande d'autant plus ce que l'art peut avoir à faire dans une histoire qui est hors représentation, une chose qu'on ne peut ni voir ni dire. Peut-être faut-il conclure, comme certains l'ont pensé, que le seul monument possible aux chambres à gaz, ce sont les chambres à gaz elles-mêmes, ou exactement ce qu'il en reste, quelques cailloux, les traces des lieux dans les camps : comme on ne peut représenter ce qui a eu lieu, alors préservons les lieux de ce qui a eu lieu. Quelques brins d'herbe, un peu de vide.

On mesure bien que la question de la place de l'art se pose parce que, comme le note quelque part J. G., au bout du compte, on pourrait aussi défendre que la shoah ne devrait s'aborder que par la science, que cette affaire de mémoire regarde strictement les

historiens : qu'on les laisse travailler ! Après tout, le génocide est un sujet trop sérieux pour le confier à des artistes, qui, c'est bien connu, sont des rêveurs (pas forcément doux, d'ailleurs : J. G. aurait plutôt le profil d'un dur rêveur) ! Mais le rôle des historiens vis-à-vis de la shoah n'est pas, pour l'heure, le problème sur lequel je voudrais m'arrêter ici. Quel que puisse être leur rôle, je veux surtout relever le genre de danger, de dérive qu'il pourrait y avoir à livrer, sans principe, la question de la mémoire de la «solution finale» à l'art : il y aurait le risque de dissoudre le génocide dans le patrimoine culturel de l'humanité, que ça devienne un thème, chacun y allant éventuellment de sa petite œuvre sur Auschwitz — la shoah devenant un genre littéraire, comme il y a le polar ou le roman d'aventure. Certains, je songe à Jorge Semprun, ne semblent pas effrayés à cette idée — c'est bien ce qui m'effraie, moi. Parce que, qu'on s'entende tout de suite là-dessus qui va, en principe, sans dire : Auschwitz ne fait pas, et ne saurait en aucun cas faire partie du patrimoine culturel de l'humanité. *Period*, comme on dit en anglais.

Arrivé en ce point, si je fais rapidement le bilan de mes propos, je m'aperçois que, que je l'aie voulu ou non, j'ai abouti à constituer, avec une certaine rigueur, un argumentaire raisonné et assez convaincant donnant les raisons qu'il y aurait de ne surtout pas élever le moindre monument à la shoah, et surtout pas en en confiant le travail à un artiste.

Problème

Parce qu'on doit cependant maintenir sans faille que la shoah impose qu'on en garde la mémoire. La question du monument insiste donc. Il faut donc alors poser la question d'une autre façon. C'est-à-dire qu'à partir de là se pose un genre différent de problème : il s'agirait de tracer les coordonnées auxquelles devrait répondre tout monument possible à la shoah, mais comme on a vu en quoi un monument n'est pas vraiment possible... En vérité, la difficulté à laquelle on est confronté, c'est qu'on se retrouve devant l'obligation de conjuguer deux modes logiques contradictoires, inconciliables : le nécessaire et l'impossible. Le casse-tête vient de cela : un monument à la shoah est nécessaire; mais, donc, un monument à la shoah est impossible.

C'est pour ça que je parlerai des monuments conçus et construits par Jochen Gerz. Si je veux parler des monuments qu'il a réalisés, si je crois important de comprendre et de faire comprendre son travail, c'est donc, compte tenu de ce qui précède, que je fais l'hypothèse minimale que J. G. a logé exactement ses œuvres dans ce nœud du nécessaire et de l'impossible, qu'il aurait en somme trouvé une sorte de «solution» à cette contradiction irréductible. C'est bien, en effet, ce que je veux soutenir : non seulement J. G. résout un problème du monument sur la shoah, il évite les apories de la mémoire et de l'oubli que j'ai soulignées, mais, surtout, ces œuvres constituent à

mes yeux un élément essentiel de notre rapport commun, aujourd'hui, à la shoah. L'ultime hypothèse qui m'anime à vous entretenir du travail de Gerz, c'est que ces œuvres de l'art accomplissent justement une chose que ni la Science, ni l'Histoire, ni la Philosophie, ni rien d'autre ne peut accomplir — je le dis en court-circuit : les œuvres de Jochen Gerz démontrent en quoi seul l'art peut accomplir cette chose essentielle au sujet de la shoah, qui est de transmettre un événement qu'on ne peut ni expliquer jusqu'au bout, ni se représenter jusqu'au bout. L'art ici transmet l'impensable et l'irreprésentable. Et hors de toute religiosité sur la shoah.

On a affaire ici à la question d'un monument qui serait, matériellement, la mémoire de ce dont on ne peut se souvenir. Et dont il faut se souvenir.

Donc, d'une part, le monument de Gerz accomplirait quelque chose qui est l'envers même de ce qu'un monument est censé réaliser dans l'espace social; et, d'autre part, il démontrerait non pas qu'Adorno avait tort d'avoir dit ce qu'il a dit sur la poésie après Auschwitz, que, au bout du compte, tout de même, d'une façon ou d'une autre, l'art serait possible après Auschwitz, mais une chose différente et plus forte : oui, l'art est impossible après Auschwitz; mais c'est précisément parce que l'art est impossible qu'il est nécessaire.

Un art qui vise l'impossible. Mais comment écarter le soupçon que, loin de constituer un mode local de l'art ou une simple contorsion intellectuelle, c'est en un sens ce qui anime l'art en son fond ? Que la tâche de l'artiste consiste à donner à voir, ou nous donner accès à ce qui ne saurait se voir ? Pas si bizarre que ça. Ça peut s'appeler, à l'occasion, peindre des anges, ou des scènes mythologiques, ou un cri, ou l'amour, ou une question, ou le vent, ou autrement. L'impossible change simplement de nom selon les temps et les lieux. Que l'art ait l'impossible en son principe ? Après tout, Daniel Arasse nous a montré l'importance du thème de l'Annonciation en peinture, ou comment, avec l'incarnation du Christ, «l'infigurable vient dans la figure». S'il est de la nature de l'art qu'il vise l'impossible, on pourrait du coup, en passant, se demander ce que serait un art qui viserait le possible. L'art possible, ce serait un art qui ne toucherait absolument à rien, sans enjeu. Ça ne doit pas être très loin de ce qu'on appelle communément «de la merde».

Un des noms de l'impossible aujourd'hui, c'est la shoah. En cela, les monuments de Gerz sont une sorte d'incarnation si je puis dire vivante de ce nœud de l'impossible et du nécessaire.

En vérité, je pense que seul l'art peut rendre compte d'Auschwitz, ce qui fixe à mes yeux la hauteur de l'enjeu. Curieusement, cela revient à dire qu'on ne serait plus dans une acception baudelairienne de l'art rebelle au despotisme de l'utile, comme ce qui, enfin, ne servirait à rien. Je pense qu'il y a une sorte de pensée utilitaire des œuvres de J. G., non pas au sens de l'engagement, d'une je ne sais quelle mise au service de l'art à des fins quelconques. Il y a une dimension de l'utile dans le travail de J. G.

au sens où l'œuvre a ici un effet réel, et le vise. Je dirai plus loin lequel. En tout cas, je dirais que l'œuvre de l'art n'a ici rien à voir avec les bonnes œuvres.

Au terme, mon hypothèse est que la shoah n'est pas un thème passé dans l'art, mais qu'une transmission essentielle de la shoah se fait par des œuvres d'art, comme celles de J. G. Si ces œuvres posent profondément une question sur l'art aujourd'hui, je ne les tiens pas comme de l'anti-art, ou des antimonuments. Je crois que ce sont pleinement des œuvres et des vrais monuments. Le tout est de réfléchir un peu sur l'œuvre de l'art.

Parlons donc des œuvres. Je me fixerai particulièrement sur le Monument de Harburg, dit Monument contre le fascisme.

Je le décris rapidement — la suite me justifiera de ne pas montrer d'images.

Le monument a été construit presque en banlieue, à côté d'un supermarché et tout près d'une bouche de métro, en Allemagne, à Harburg, faubourg de Hambourg. Malgré qu'il soit situé de façon un peu marginale, contrairement aux monuments habituels qu'on plante au cœur des villes et au centre des places, il présente tout de même un vrai physique de monument, une forte colonne de 12 mètres de haut, à section carrée d'un mètre de côté, et entièrement recouverte de plomb. C'est tout. C'est le monument le plus bas de gamme qui soit, sans aucun accessoire décoratif, sans même rien écrit dessus; c'est un monument brut de brut, le modèle le plus *basic* de chez monument. Cependant, il faut souligner que je le décris ici tel qu'il fut inauguré très officiellement le 10 octobre 1986, en présence des deux auteurs, Jochen Gerz et Esther Shalev-Gerz — on se demande pourquoi il a fallu qu'ils se mettent à deux pour ce monument si sommaire.

Je précise la date parce que, justement, depuis lors, il y a eu un léger bougé. En effet, les artistes ont conçu, en plus, une petite astuce, presque une blague : c'est que la colonne débande. C'est-à-dire qu'elle était montée sur un mécanisme qui la faisait s'enfoncer progressivement dans le sol. De sorte que, centimètre par centimètre, sept ans plus tard, le 10 novembre 1993, le monument a entièrement disparu dans le sol, le sommet de la colonne rejoignant le niveau de la plate-forme où elle était dressée.

Donc au départ, esthétiquement, visuellement, il s'agit d'une forme au plus loin de toute représentation, rebelle à toute imaginarisation. Le monument ici s'émancipe de toute signification en ne représentant rien; il n'est même pas abstrait : sa géométrie architecturale le garde dans une insignifiance obstinée, il ne figure rien, et ne dit rien — même ses dimensions ne veulent rien dire : 12 mètres de haut, c'est seulement la hauteur moyenne des immeubles du coin, et un mètre de côté, c'est une cote commode. La colonne dressée affiche une sorte de castration de la signification. C'est Le Monument à rien. Ou plutôt, en 86, au départ, il se réduit à son nom. C'est un symbole nu, vide — on verra qu'il est en vérité suspendu, en attente de sens. Ensuite, les auteurs ont donc construit un monument, mais ils y ont injecté un facteur temps,

ils ont conçu une sorte de monument éphémère, visuellement éphémère, ce qui va à rebours de la notion de monument qui tend à l'éternité. Ou, mieux encore, avec le monument, ils ont construit sa disparition. La colonne castrée quant au sens venait à exposer sa castration visible. Ce qui va là encore contre le principe monumental qui est non seulement la verticalité mais encore une verticalité érigée (lors des débats au conseil municipal de Hambourg, les conseillers ont en général donné leur accord pour un tel monument contre le fascisme, mais tout en réclamant que les artistes veuillent bien au contraire le faire sortir de terre !).

En vérité, les artistes ont bâti trois choses : une colonne, sa ruine et sa disparition. C'est avec ces «moins» que va surgir un «plus» de sens.

C'est-à-dire que le symbole vide du départ va se révéler être une surface vierge. Et cela à partir de l'inscription d'une marque. C'est en effet que les auteurs avaient conçu que les spectateurs apposent leur nom sur la colonne à l'aide d'un stylet mis à leur disposition. Cela met en fonction le dernier trait matériel de la colonne qui est d'être recouverte de plomb, qui n'est rien d'autre ici qu'un métal mou qu'on peut aisément graver. Avec cette intervention des spectateurs, on dispose maintenant de tous les éléments à partir de quoi le monument bascule et se révèle.

J'insiste sur le fait qu'il ne s'agissait pas simplement de signer sur la colonne, avec un stylo, mais bien de graver son nom, avec un stylet. Mettre sa signature sur le monument, c'était donc l'entamer dans sa matière, faire un graffiti qui l'affectait réellement, de façon irréversible. Or sur la colonne se sont inscrites des successions de traces qui ont formé des superpositions de trous : signature, puis rayure de la signature, puis des coups de fusil par-dessus — car on a tiré souvent à coups de fusil sur ce monument si sommaire.

Au terme, sur les milliers de noms qui ont été gravés, il n'y en a aucun qui soit demeuré intègre : tous ont été rayés, sans exception, les graffiti sont eux-mêmes entièrement graffités. Et la colonne enfoncée garde désormais la trace de tout ça, des noms et de leur destruction. Donc, rétrospectivement, on peut dire que l'œuvre vide, l'œuvre insignifiante du début était aussi une œuvre sans auteur. En gravant son nom dans l'œuvre, chacun devenait ainsi un coauteur de l'œuvre. L'œuvre silencieuse et anonyme du début devenait l'œuvre des noms et de l'effacement des noms.

Les Gerz proposaient un monument en *kit* — une œuvre dont les usagers devenaient les auteurs réels. En fait, on a là une œuvre dont les auteurs apparaîtraient en somme après la naissance de l'œuvre, une œuvre qui crée elle-même ses auteurs. Mais du coup, aussi, plus il y avait de signatures, plus l'objet se dégradait. C'est-à-dire qu'en la signant, en devenant auteur du monument, on devenait aussi auteur de la destruction du monument. Et l'œuvre s'accomplissait dans sa destruction.

Mais la complication ne s'arrêtait pas là. En signant la colonne, les gens devenaient aussi les auteurs de la disparition de l'œuvre. C'est que la colonne était censée s'enfoncer

quand les quatre côtés au pied de la colonne étaient remplis de signatures; donc plus les gens signaient, plus ils hâtaient sa disparition. En gravant la colonne, les spectateurs devenaient donc et les auteurs et les maîtres réels d'un monument qu'à la fois ils ruinaient et qu'ils faisaient disparaître. Maîtres du monument, ils en étaient les fossoyeurs. Mais ce sont leurs noms et leurs traces qui se trouvaient ainsi mis en terre et ainsi éternisés. Mais cela ne situe pas l'œuvre du côté de la mort. Si un monument peut être un tombeau, alors une façon de rendre vie au monument c'est paradoxalement, en faisant s'enfoncer la colonne dans le sol, d'enterrer le tombeau lui-même. En somme, ce monument contre le fascisme entrant en terre accomplit un acte qui, contre les fascistes qui criaient justement *Viva la muerte !*, énonçait au contraire : «Mort à la Mort !»

Un autre effet des signatures, c'est que la colonne disparaissant, en 93 le sommet plat s'est retrouvé au niveau du sol. C'est-à-dire que, du coup, volontairement ou sans y prendre garde, les gens pouvaient désormais marcher dessus. Loin de l'idée d'un carré, d'un lieu sacré, ça signifie exactement que, de fait, là où était la colonne debout, ce sont les gens qui viennent à la place du monument. Les spectateurs, déjà auteurs et maîtres du monument devenaient à présent eux-mêmes, physiquement, le monument.

Tout ce qui reste donc du monument évanoui, ce sont les spectateurs debout, à la recherche de l'objet disparu. Ainsi la colonne est devenue un simple piédestal, le socle des spectateurs en quête de monument. C'est une opération de retournement : là où le regard du spectateur était tourné vers la colonne, ne la voyant plus, il se retrouve lui-même au centre à scruter autour de lui à la recherche du monument perdu contre le fascisme. À ce moment, il surgit lui-même comme le monument vivant contre le fascisme.

Ce monument qui s'enfonce constitue une irruption du sujet.

Il ne s'agit pas d'un monument qui serait là pour regrouper sous un mot d'ordre, lever des troupes sous une bannière antifasciste; il ne s'agit pas d'un monument politique élevé pour une cause, ou la bonne cause, qui envisage de mobiliser des masses antifascistes contre des foules fascistes éventuelles : ce monument s'adresse aux personnes, à chacun en personne; il concerne non pas les masses, mais les sujets. On se trouve donc devant le cas d'une œuvre paradoxale, inscrite, comme monument, dans l'espace social commun et qui œuvre à défaire toute dimension collective pour viser le sujet, chaque sujet, dans ce qu'il a de plus singulier. Le concerner au sens le plus fort du terme.

Car l'œuvre non seulement concerne le sujet singulier, mais elle le cerne de toute part, au point qu'il se résorbe en somme en elle, ou elle en lui. Comme le grand Pompée dit (dans *Sertorius* de Corneille) que «Rome n'est plus dans Rome», l'œuvre n'est plus ici dans l'œuvre, elle est toute où «je» suis; elle est toute dans chaque sujet. Elle est toute dans le regardeur. C'est là un trait d'une sorte de modernité post-duchampienne de l'œuvre :

on ne serait plus dans le cas de figure où «le regardeur fait le tableau», mais où le regardeur *est* le tableau. Le seul tableau. Le sujet, c'est cela que Gerz, en somme, expose.

On est au cœur de l'affaire, tout a été ici manœuvré pour faire surgir que le vrai monument, ce sont les sujets vigiles. Des sujets au sens cartésien : qui pensent. C'est-à-dire que le sujet que vise le monument de Gerz, ce n'est pas un sujet inconscient, qui ne sait pas ce qu'il fait. Un effet de ce monument invisible, c'est qu'il oblige, même un instant, à ouvrir l'œil. Parce que, comme il est dit sur le mode d'emploi à côté de la colonne, «rien ne peut se lever à notre place contre le fascisme». Et rien non plus ne peut se souvenir à notre place — or c'est ça que font exactement les monuments. Ici, au contraire, il oblige les gens à regarder et à se souvenir, et justement ceux qui, peut-être, par le passé, ont détourné le regard et se sont hâtés d'oublier, pour ne plus rien en savoir.

Pas question ici, face au monument invisible, de fermer les yeux et de faire celui qui ne sait rien. Le monument contraint chacun à un acte de sujet : s'il fait le choix, toujours possible, de demeurer les yeux fermés sur le passé nazi de l'Allemagne, il ne pourra plus le faire «de bonne foi», en toute innocence, mais comme un choix décidé. Un salaud.

Un autre effet réel du monument, c'est que la disparition de la colonne fait surgir en retour un sens que je qualifierais de pur, en un sens mallarméen, un trait matériel qui serait en lui-même la vérité, en deçà de toute métaphore, un signe insubstituable; soit ce monument contre le fascisme, cette colonne disparue, dans une sorte de prosopopée muette dit aux habitants : «Vous n'avez rien vu à l'époque, eh bien vous ne me verrez pas non plus.» Le monument, en disparaissant, montre : il montre, de façon réaliste, leur aveuglement, il montre leur silence, il montre leurs trous de mémoire. Tout monument en général dit : «Je sais et je me souviens», et donc par là il justifie et exonère les gens du fait de n'avoir soi-disant pas su, du silence qu'ils ont gardé et de la mémoire qu'ils n'ont pas gardée. Là, au contraire, le monument exhibe les failles de ses propres spectateurs, il confronte les gens à leur défaut, à leur béance. L'invisibilité de la colonne devient en somme la représentation fidèle, exacte des yeux fermés de la population allemande devant les nazis (je dis «population» et non «peuple», le scandale d'une œuvre récente de Hans Haacke au Bundestag à Berlin montre combien le choix des mots importe).

Les yeux fermés figurés par une colonne invisible, on doit admettre alors que J. G., loin du conceptualiste qu'on voit en général en lui, est un artiste réaliste. S'il s'agit de monumentaliser l'oubli, le silence, l'aveuglement, monumentaliser l'absence des sujets, la lâcheté des regards qu'on détourne ou qu'on baisse, alors la colonne qui s'enfonce et se rend invisible est même un monument hyper-réaliste, parce que c'est cela que montre le monument disparu, selon ce qui serait une loi du Talion esthétique : œil pour œil — colonne invisible pour œil baissé, monument disparu pour sujet évanoui : on est là avec un art réel.

Il reste une chose encore : j'ai dit au début que tout monument accomplit une fonction collectivisante. L'objet qu'est un monument, un objet élevé à la dimension d'un symbole, a cette propriété non seulement de réunir autour de lui, mais de transformer cette communauté en communion (la *communio*, c'est la «mise en commun»). Évidemment, la religion a été le haut lieu de ça. Mais au fond, une attitude anti-religieuse supposera quelque chose qu'on pourrait appeler une désacralisation et une défétichisation de l'objet. J. G. passe son temps a défétichiser l'objet.

Le monument de Gerz dynamite cette fonction collective du monument et, en collectant sur lui les signatures, il produit au contraire un effet de division et de pulvérisation de la collectivité. Cette colonne n'est pas un appel à s'unir et lever des troupes contre le fascisme : elle est en elle-même une arme tranchante : elle est un appel nominal. Chacun vient ici en son propre nom. Pas en groupe, pas en peuple. Les signatures sont une façon de défaire l'anonymat collectif constitutif des monuments (les monuments qui font groupe et déchargent de la tâche du souvenir, rendent anonyme — le comble, et la vérité étant le monument au soldat inconnu, invention française, mais qui aussi sanctionne le premier massacre de masse que fut la guerre de quatorze où, dans les tranchées de Verdun ouvertes comme des fosses communes, les corps ont perdu leur nom en s'amoncelant).

En cela, le monument de J. G. est antifasciste comme on dit que tel médicament est antidépresseur : si on lit ça sur l'étiquette, ça ne signifie pas que ce produit proteste contre la dépression, mais qu'il est censé avoir des propriétés réelles contre le mal. Eh bien, il me semble que le monument de Harburg a des vertus réelles contre la peste brune. Mais c'est au sens où il ne fait pas que gêner les néo-nazis, ce qui est bien le moins : il crée surtout un problème pour la population en général, et pour une raison profonde : ce monument qui s'enfonce empêche les gens de communier ensemble, même pour la bonne cause. C'est un monument qui prive de la consolation de la commémoration, d'une catharsis sociale; en se faisant invisible, il empêche de fermer les yeux sur le passé, il empêche donc de refermer le livre de l'histoire du nazisme.

Il y a une parole théologique de Pascal qui dit : «On ne doit plus dormir.» Le monument des Gerz dit cela sur un mode profane. Le grand symptôme du temps, contrairement à ce qu'on pourrait dire, ce n'est pas l'insomnie, c'est le sommeil; on a tous la maladie du sommeil dont la télé est un symptôme majeur. J. G. fait des œuvres qui sont des machines du réveil — du genre seau d'eau, ou coup de marteau sur la tête. Or, il faut bien dire que par nature les monuments sont de grands suppositoires pour faire dormir. Ils appellent à fermer les yeux, au recueillement, au silence. Les monuments de J. G. font tout le contraire. Ils font du bruit, et ils font parler. Ils sont un instrument contre le temps des monuments.

Au fond, le monument de Harburg est hitchcockien; au sens où, à propos de *North by Northwest*, Hitchcock parle de la scène de Cary Grant et de l'avion comme d'une scène de tentative de meurtre inversée par rapport aux scénarios habituels : au lieu de la ville, la campagne; au lieu de la nuit, le jour; au lieu d'une grande voiture noire, un petit avion anodin, etc. Ici, le monument inverse tous les signes du monument : au lieu de s'ériger, il s'enfonce; au lieu du centre, la périphérie; au lieu d'un espace noble, un supermarché et une bouche de métro; au lieu d'un symbole qui pacifie, un objet sans signification; au lieu d'un monument aux morts, une adresse aux vivants; au lieu de la dignité et de la grandeur, les graffiti; au lieu de réunir, diviser; au lieu de la communion contre le fascisme, montrer l'aveuglement des sujets; au lieu de consoler, l'injonction de regarder en face; au lieu de la machine à oubli, l'appel à ouvrir les yeux; au lieu d'un objet à voir, un objet qui regarde; au lieu de spectateurs à distance, des sujets impliqués dans ce qu'ils sont censés voir (vous ne voyez rien parce que tout ça vous concerne, vous regarde, ne regarde que vous : tout est entre vos mains); au lieu de donner un objet comme condensateur de mémoire, impliquer la mémoire vive des spectateurs; au lieu de quelque chose, rien; au lieu de l'immobilité du recueillement, la convocation à un acte; au lieu d'un artiste solitaire, une armée de co-auteurs; au lieu d'imposer une minute de silence, il inciterait à une minute de parole; au lieu d'ajouter un élément de mémoire au patrimoine culturel, il le retire; au lieu des foules allemandes, des sujets universels; etc., etc.

Le XX^e^ siècle a été le siècle des foules (le texte de Freud de 1921, *Massenpsychologie*, calamiteusement traduit par «psychologie collective» est un texte essentiel du XX^e^ siècle); siècle des foules, on pourrait dire aussi bien du XX^e^ siècle qu'il a été le siècle des monuments. C'est pourquoi le Monument de Gerz importe, parce qu'il œuvre à rebours; il empêche de fermer les yeux et qu'une population allemande devienne le peuple allemand. C'est une œuvre réellement anti-foule. On pourrait faire la liste de tous les renversements qui font du Monument de Harburg contre le fascisme l'envers d'un monument, mais au terme, ce qui s'indique ici, c'est que dans l'art après Auschwitz s'accomplit un décentrement de l'esthétique à l'éthique, c'est-à-dire ici de produire une œuvre de mémoire qui confronte chaque sujet à un choix et à un acte, se souvenir ou fermer les yeux.

Il reste à éclairer que J. G. se considère lui-même comme le vétéran d'une guerre qu'il n'a pas faite; il est le contemporain et le témoin d'un crime qu'il n'a même pas connu, comme c'est la cas, je suppose, de la plupart d'entre nous ici, et a fortiori pour les générations à venir. La question de la mémoire est donc pour lui de se souvenir d'une chose qu'il ne sait, en un sens, pas. Et en ce sens, ses œuvres tendent à faire de chaque sujet, de nous aussi bien, le monument du souvenir d'une chose qu'on ne sait pas. Je porte aussi la mémoire de cela que je n'ai pas connu. C'est ça, la mémoire. Seulement, ce qu'il faut se dire en plus, c'est qu'en vérité personne, même les témoins

directs, n'a de toute façon la mémoire de ce qui s'est passé dans la shoah. En dehors des morts — encore que les nazis s'étaient employés à ce qu'ils ne sachent rien, jusqu'au dernier instant, de ce qui leur arrivait. Au fond, toute mémoire est mémoire de l'Autre. Nous nous souvenons à la fois de l'Autre, et pour lui. À sa place. D'ailleurs c'est ainsi que sont les monuments. Les monuments portent la mémoire, notre mémoire, ils se souviennent pour nous, à notre place.

Ce que fait J. G., c'est justement que nous soyons, nous, les monuments, que nous portions nous la mémoire de ces Autres. En le sachant. Que notre mémoire soit la présentification des disparus. Pour J. G., il s'agit de montrer aujourd'hui leur absence, ce qui est réel, de faire entendre leur silence, de rendre présente leur absence.

L'enfoncement de la colonne de Harburg s'élève aussi, si je puis dire, contre l'attitude face aux images qui régit au fond tout le rapport à l'art et à toutes les images et qui est fondamentalement religieuse : cette idée que ce qu'on voit signifie toujours autre chose que ce qu'on voit. C'est le socle de l'image symbolique (c'est comme ça que parle Cesare Ripa dans son *Iconologia* [1592]). On se rend compte, devant la colonne de J. G., combien il est difficile d'aller contre une attitude religieuse. Il y a beaucoup de difficulté à prendre ce qu'on voit «à la lettre» (c'est un peu ce que recherche Freud dans la forme du rébus qui va lui servir de modèle de l'interprétation des rêves). Il y a chez J. G. un travail de littéralisation du visible. Pour reprendre le mot de Rosalind Kraus, il s'agit là d'un art sans transposition.

On est dans le registre d'un art qui vise à la fois l'impossible et le vise sans transposition. Si on parle d'extermination irreprésentable, cela veut dire que nulle image, nul récit, nul monument ne serait à sa mesure. Si avec la shoah rien n'a eu lieu que «l'horreur du rien» (Lacoue-Labarthe), de là ne suit pas l'anéantissement de la représentation, que toute représentation, de quelque manière qu'on l'entende, serait périmée. La disparition — pour reprendre le titre du roman de Perec — ne se soustrait pas à la logique de la représentation. La représentation retrouve son sens premier : non pas une reproduction, elle-même soumise aux limites d'un «point de vue», mais un geste qui fait venir à la présence, une présentation. La disparition se présente dans une disparition; et c'est pourquoi on est aujourd'hui dans un art qui admet qu'une œuvre puisse être invisible, ou qui reconnaît un trou comme une œuvre d'art, comme chez Walter DeMaria : le modèle serait le vide de sous ma chaise de Bruce Nauman.

Alors l'art ici fait quoi ? Je dirais pour conclure qu'il ouvre les yeux sur le passé, mais en faisant cela, ce passé, il le constitue. Le passé, c'est la mémoire que nous en avons. En ce sens, les monuments de J. G. ne sont pas des monuments présents à un événement passé : ces monuments, au sens fort, constituent le passé, ils l'instituent. Le monument ici n'est pas final, il est inaugural. J'ai l'impression qu'au fond toute la puissance du travail de J. G. est comme l'incarnation de la puissance et du scandale

de la thèse de Benjamin (qui sont aussi ceux de la psychanalyse) qui est l'idée «que le passé puisse être modifié par le présent». Seulement, ce dont il s'agit ici, ce qu'accomplit l'art, ce qu'il fait spécifiquement, c'est non pas de donner sens à un passé, de faire ce que fait donc le travail de l'histoire, c'est au contraire de viser ce qui ne peut se dire du passé, ce qui reste justement en cela hors de l'histoire, ce qui est inintégrable à l'histoire comme à la culture. Je dirai ici que l'art de J. G. institue dans le présent la mémoire de ce dont il est impossible de se souvenir. Ce qui ne peut se dire du passé, ce dont on ne peut se souvenir, l'artiste le *montre*. C'est sa tâche.

Le Musée d'art contemporain de Montréal
remercie pour leur collaboration au colloque

Le Centre canadien d'études allemandes et européennes
Université de Montréal

The Canadian Centre for German and European Studies
York University, Toronto

GOETHE-INSTITUT

WYNDHAM MONTRÉAL

Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

Consulat Général de France à Québec
Association Française d'Action Artistique